Esquilo

La Orestea

(Agamenón, Coéforos, Euménides)

Edición de:

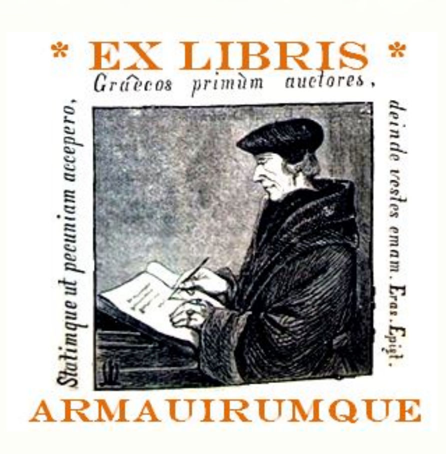
José Luis de Miguel Jover



AKAL/CLÁSICA

Las tragedias que aquí se presentan *(Agamenón, Coéforos, Euménides)* constituyen el único ejemplar superviviente de la trilogía antigua, *La Orestea*, cumbre del arte esquíleo y último estadio de una larga andadura teatral que culmina con una síntesis de los progresos técnicos y dramatúrgicos a los que había llegado su obra hacia mediados del siglo v. a.C. Fruto imperecedero de quien ya fuera reconocido por los antiguos como "padre de la tragedia", sus caracteres de proporciones colosales, una perfecta trabazón e interacción de coro y personajes y una compleja arquitectura dramática, son valores aderezados con gran simplicidad de medios escénicos, donde la palabra adquiere papel preponderante.

El traductor y autor de la edición, José Luis de Miguel Jover, Doctor en Filología Clásica y Profesor Titular de Filología Griega de la Universidad de Santiago de Compostela, ha publicado diversos trabajos sobre la tragedia e historiografía antiguas, entre otras cuestiones de su disciplina.



Maqueta: RAG

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos (Madrid)
Tel.: (91) 806 19 96
Fax: (91) 804 40 28
Madrid - España
ISBN: 84-460-0802-5
Depósito legal: M. 5642-1998-1997
Impreso en Anzos
Fuenlabrada (Madrid)

Esquilo

LA ORESTEA
AGAMENÓN
COEFOROS
EUMÉNIDES

Edición de
José Luis de Miguel Jover



Índice

Introducción

I. Vida[1] de Esquilo

1.1. Esquilo había nacido en Eleusis, '*dēmo*' próximo a Atenas, alrededor del año 525-24; era, por tanto, ciudadano ateniense y pertenecía a la noble clase de los

[1] Los principales datos sobre la biografía esquílea los encontramos en las siguientes fuentes: (1) la ***Vida***, biografía anónima transmitida por el códice Laurenziano M; (2) testimonios epigráficos tales como el llamado ***Marmor Parium***, que probablemente refunde todos los esfuerzos que en materia cronológica se hicieron en el período helenístico; (3) las ***Hypótheseis*** (lat. *Argumentum*) añadidas a algunas obras; (4) las ***Didascalias*** oficiales atenienses; (5) multitud de referencias y comentarios de todo tipo incluidos en las obras de infinidad de autores a lo largo de la Antigüedad. De estos testimonios el primero y el quinto son los menos dignos de crédito: abordan las más diversas temáticas que pudiéramos imaginar sobre la vida de Esquilo; detalles que encontramos en sus tragedias son incorporados como hechos biográficos, y, en general, se tiende a dar una imagen idealizada y, quizá, ficticia de la auténtica personalidad de nuestro dramaturgo. Sobre la tradición biográfica, además, ha ejercido un poderoso influjo el vigoroso retrato que nos proporciona Aristófanes en ***Ranas***, comedia que, en forma de debate literario entre Esquilo y Eurípides, aborda la situación de decadencia en que se hallaba el género trágico a finales del siglo V a. C. Para una recogida exhaustiva de las fuentes y noticias biográficas, cf. la edición de S. J. Radt, Göttingen, 1985 (t. III, *TrGF)*, pp. 31-119. La biografía antigua figura también en las ediciones oxonienses de G. Murray, 1955, y D. Page, 1972, respectivamente. Hay traducción inglesa de la ***Vida*** en M.R. Lefkowitz, ***Lives***, London, 1981, pp. 157-60. Los datos biográficos son estudiados y discutidos por A. J. Podlecki, ***The Political Background of***

'Eupátridas' (lit.: «familia de padres nobles»), o, lo que es igual, a la antigua aristocracia del Ática. Su padre, Euforión, era probablemente un pequeño terrateniente, si hemos de creer la noticia que nos transmite Pausanias (I.21.2) según la cual poseía unos viñedos que Esquilo cuidaba cuando todavía era un muchacho; la familia de Euforión, además, pudo haber ejercido algún tipo de influencia política por lo menos hasta la segunda mitad del siglo V a. C.[2], lo que refleja las especiales condiciones de privilegio que seguía disfrutando la aristocracia integrada en el juego democrático.

La **Vida** asegura que nuestro poeta tenía dos hermanos, Cinegiro y Aminias; el primero de ellos participó junto a Esquilo en la batalla de Maratón, y el segundo, el más joven de los hermanos, intervino con él en Salamina y Platea, testimonio que, como veremos, no es nada seguro. Tuvo dos hijos, Euforión y Eveón, también tragediógrafos; el primero, se distinguió representando las tragedias del padre, amén de las suyas propias. En el 431 derrotó a Sófocles y a Eurípides, cuando este último concurría con la ***Medea***; del segundo, en cambio, sabemos que no brilló a gran altura en las lides dramáticas. De una hermana suya, cuyo nombre desconocemos, nació Filocles, que se inició en la escena siete años después de la muerte de su tío, en el 450, y veinticuatro años más tarde vencía nada menos que a Sófocles y a su ***Edipo Rey***, en el 427-26. Su técnica dramática mereció algunos comentarios de Aristófanes (***Av.*** 291; ***Vesp.***, 462), quien se mofaba de una rudeza y un barroquismo quizá demasiado afecto al estilo de su tío, inadecuado para los tiempos que corrían. Un hijo de Filocles, Mórsimo, era recordado como un mediocre competidor de Eurípides (Ar., ***Eq.*** 401; ***Pax*** 803; ***Ran.***, 151; Sát., ***Vit. Eurip.***, fr. 39, col. XV).

Aeschylean Tragedy, Ann Arbor, 1966, pp. 1-7; D. W. Lucas, ***The Greek Tragic Poets,*** Londres, 1959, pp. 55-61; A. Lesky, ***Greek Tragedy***, Londres, 1965, pp. 54 ss.; T. G. Rosenmeyer, ***The Art of Aeschylus***, Berkeley, 1982, pp. 369-76. Remitimos asimismo al lector a la excelente y erudita *Introducción* realizada por M. F.-Galiano en el correspondiente volumen de la ***Biblioteca Clásica Gredos***, Madrid, 1986, pp. 7-203.

[2] Otro conocido Esquilo de Eleusis fue helenotamías de la confederación ático-délica en el año 440-39 a. C.

También el siglo IV fue testigo de los triunfos de los descendientes de Esquilo. Un hijo de Mórsimo, Astidamante, competía por primera vez en el 398, y dos de éste, Filocles II y Astidamante II, brillaron con luz propia. En concreto, Astidamante II tuvo fama de ser un notable dramaturgo; su primera victoria se sitúa en el 372, y a ella se suman otras catorce —cifra nada despreciable—, si son correctas las cifras del *Suda*. Mereció el honor de que se le erigiera una estatua de bronce en el teatro de Dioniso junto a la de su tío-tatarabuelo Esquilo (D. L., 2.43). Esquilo, pues, había encabezado una larga dinastía de gentes de teatro[3], una saga que habría monopolizado el panorama teatral de la Atenas clásica.

La *Vida* antigua atribuye a Esquilo, como fecha de nacimiento el 528 o 524, y le hace «coetáneo» (*'synekhrónisen'*) de Píndaro, que había nacido en el 522 o 518 y murió en el 446, sobreviviéndole al menos en diez años al trágico; asimismo, la biografía manuscrita de Sófocles sitúa el nacimiento del segundo gran trágico ateniense en el 495-4 y asegura que Esquilo era treinta años mayor, lo que confirma el 525 como fecha segura; el ***Marmor Parium*** nos lleva también al mismo año al situar su muerte, en el 456, a los sesenta y nueve años, y al hacerle de treinta y cinco cuando intervino en Maratón. Y, por último, el ***Suda***, aunque con un error de dos o tres años, da fe de que su primera participación en el certamen dramático tuvo lugar a los veinticinco años, entre el 500-497.

Su infancia, por tanto, transcurre en las postrimerías de la tiranía de los Pisistrátidas, Hipias e Hiparco; su adolescencia y madurez discurren a lo largo de los difíciles años que culminaron con el advenimiento y consolidación de la democracia. Sólo contaba quince años cuando en el 510, tras el asesinato de Hiparco a manos de los tiranicidas Harmodio y Aristogitón, los atenienses decidieron expulsar a Hipias y acabar así con los últimos vestigios de la tiranía. Vivió muy directamente la amenaza persa y la lucha por la

---

[3] Cf. D. F. Sutton, «The Theatrical Families of Athens», *AJPh* 108 (1987), pp. 2-26.

libertad; las tensiones entre las grandes familias aristocráticas (Alcmeónidas y partidarios de la tiranía), que pretendían el acceso al poder, así como las sucesivas reformas constitucionales: la de Clístenes primero, siendo todavía efebo —en concreto a sus diecisiete años (508)—, que puso las bases para la futura democracia; la de Temístocles (487-86) y su idea de una Atenas poderosa después; el interludio conservador de Cimón; y, en fin, llegó a ver la transición a la democracia radical de Efialtes en el 462-61, la cual acabó convirtiendo al antiguo tribunal del Areópago en una pálida sombra de lo que había sido antaño, y la irrupción de Pericles en la escena política.

No había nacido todavía cuando Tespis se dio a conocer (c. 541-535) desde su '*dēmo*' natal de Icaria y dio el primer paso hacia una de las más primitivas formas de teatro. Según la tradición, Tespis había logrado atraer la atención del tirano Pisístrato, quien supo crear las condiciones idóneas para el desarrollo del nuevo género dramático como parte integrante del culto a Dioniso. Tres años antes del nacimiento de Esquilo, Hipias, el hijo mayor del tirano, sucede a su padre en el poder. Responsable, sin embargo, de la política cultural de la tiranía fue Hiparco, el miembro más ilustrado de esta familia, el cual, a imagen y semejanza de otros tiranos de la época, dio un gran impulso a la actividad literaria y artística: patrocinó la épica y la lírica como formas nobles y elevadas de literatura, y, probablemente, también habría continuado alentando aquella política de promoción de las representaciones dramáticas en el Ática rural que ya iniciara su padre. Hacia el 520 un poeta venido a Atenas desde la ciudad doria de Fliunte, en el Peloponeso, Prátinas, fue el primero en componer dramas satíricos. Otro gran precursor, Quérilo, representó sus dramas por primera vez en Atenas en torno al 523-20, siendo él de dos o cuatro años. Y Frínico, amigo de Tespis según Aristófanes (***Tesmof.***, 165 ss.), estrenó alrededor del 512-11 o 509-8 a sus catorce o dieciseis. Es obvio, pues, que la Atenas de los Pisistrátidas es la cuna del arte dramático; ahora bien, un examen de los testimonios epigráficos de que disponemos

arroja nueva luz sobre el contexto en el que surgió el drama. Aunque existieron diversas celebraciones dionisíacas en el Ática rural arcaica, la entrada «oficial» del drama en la *'Pólis'* misma no tuvo lugar hasta unos pocos años después de la caída de los tiranos, coincidiendo con la solemne institución de las llamadas ***Grandes Dionisias*** o ***Dionisias Urbanas.***

Nuestro testimonio epigráfico más antiguo sobre la historia del festival ateniense confirma esta presunción. Por tanto, la fecha de la entronización oficial del certamen en Atenas puede situarse alrededor del 501 a. C., y la medida bien pudo ser consecuencia de las reformas de Clístenes tendentes a celebrar la nueva libertad y orden cívico que ya se disfrutaba[4]. Por otro lado, si el cómputo cronológico del ***Suda*** es cierto, las primeras obras de Quérilo, Prátinas y Frínico habrían sido anteriores a la fecha de la institución oficial de las Dionisias urbanas y representarían la fase pre-esquílea del desarrollo del teatro ateniense. Probablemente estos tres poetas, e incluso el mismísimo Esquilo, pudieron velar sus primeras armas poéticas en el seno del antiguo *'Satyrikón'*, siendo ellos quienes lo habrían adaptado al nuevo ámbito urbano, y, a la postre, dotado de la fisonomía que mejor se adecuase a la nueva situación. Poco más de veinte años tenía nuestro poeta cuando se puso en marcha todo este proceso. El triunfo del género trágico pudo acontecer en el *'agón'* en el que participaron Prátinas, Quérilo y Esquilo, fechado según el ***Suda*** alrededor del 500-496, quizá unos dos o tres años después de que el festival hubiera sido instituido.

Esquilo, en fin, debutó el 500-499 a la edad de veinticuatro o veinticinco años. La ***Crónica*** de Eusebio da fe de

---

[4] Sobre la teoría tradicional, cf. L. Deubner, ***Attische Feste***, Berlín 1932, pp. 134-42; Sir A. W. Pickard-Cambridge, ***Dramatic Festivals of Athens,*** 2nd. ed. J. Gould-D. M. Lewis, Oxford 1968, pp. 57-125; E. Simon, ***Festivals of Attica***, Madison, 1983, pp. 101-104. Para un revisión reciente de estos datos, cf. A. Aloni, ***Dioniso,*** 54 (1983) pp. 127-134; W. R. Connor, «City Dionysia and Athenian Democracy», *C & M* 40 (1989), pp. 7-32; J. Winkler,«The Ephebes'Song», ***Representations***, 1985 (= J. J. Winkler-F. I. Zeitlin, eds., ***Nothing to do with Dionysos?***, Princeton 1990, pp. 20-62).

que en el 496-95, a los veintiocho, ya era un poeta conocidísimo, aunque, incomprensiblemente, hubo de esperar unos doce o catorce años más para alzarse con el primer triunfo de su carrera, el 485-84 (*Marmor Par.*), victoria que se hizo esperar demasiado, si tenemos en cuenta que contaba unos cuarenta y un años.

1.2. Fue éste un período crucial para la formación del hombre y del poeta. Como era habitual en un joven de familia acomodada, había recibido una educación esmerada de la que es fiel reflejo la obra que conservamos. Cualquier muchacho comenzaba su educación familiarizándose con la poesía homérica, que Esquilo acredita saberse de memoria (Aten., 347 b); Hesíodo y el Ciclo épico también se incluían entre sus preferencias literarias, pues que de tan ricas fuentes extraía material para la tragedia. Parece que conocía la poesía de Arquíloco, Alceo y, por supuesto, como veremos después a propósito de *Orestea*, la de Estesícoro; a Anacreonte y Simónides pudo haberlos conocido personalmente, siendo él todavía muy joven, con ocasión de que éstos hubieran sido invitados por Hiparco para visitar Atenas (Pl., *Hip.* 228 b)[5]. Respecto a la obra de sus coetáneos, Píndaro y Baquílides[6], tuvo que conocerla también de primera mano en aquellas ocasiones en que fue ejecutada, como se verá, primero en Atenas y luego en Sicilia, durante los fecundos años de mecenazgo tiránico.

Por otro lado, si hemos de dar crédito a la noticia de que Esquilo intervenía como actor en el reparto de sus obras, es fácil colegir que hubo de tener una excelente preparación

---

[5] Sobre el contexto sociológico del programa cultural de la tiranía, cf. A. Schnapp-Gourbeillon, «Homère, Hipparque et la bonne parole», *Annales ESC* (1988), pp. 805-821.

[6] Respecto a Píndaro refiere Eustacio (*Prooem. comm. Pind.* 25) que ambos poetas tuvieron una relación de amistad muy estrecha, y el gran lírico siguió al trágico en la grandilocuencia de su estilo; Ión de Quíos (= Plut., *De prof. in virt.* 79 y *De aud. poet.* 29 f) alude también a un encuentro entre Esquilo y Píndaro en las competiciones atléticas del Istmo, muy frecuentadas por el lírico profesional, que iba a buscar allí ocasiones para demostrar su arte.

física para soportar el enorme esfuerzo que suponía todo el montaje, preparación y ejecución de una tetralogía. Y si además, como sostiene la tradición, componía personalmente la música de los coros, es obvio que su formación se encauzó fundamentalmente hacia la escena. La estadía ateniense, por estos años, de Laso de Hermíone, famoso autor de ditirambos e himnos y gran teórico de la música, pudo haber influido de alguna forma en la técnica de ejecución musical de sus tragedias, dada la importancia que el ritmo y las tonalidades musicales desempeñan en la *mímesis* trágica y la pintura de los caracteres.

La vasta cultura de la que hace gala su producción dramática confirma la opinión que ya tenían los antiguos (Temist., ***Epist.***, 11): su gran interés por las más diversas materias científicas, filosóficas y políticas no era sólo circunstancial. Muy al contrario, un espíritu siempre inquieto en busca de nuevos conocimientos, receptivo y sensible a toda clase de ideas, hacían de él un poeta cuyas aptitudes innatas sólo podían alcanzar grandes cotas en el espectáculo teatral.

Sus obras están salpicadas de numerosas referencias geográficas y etnológicas, lo que presupone un contacto directo con las obras de Hecateo, Ferécides o Anaxágoras, muy difundidas en la Atenas de su tiempo; así lo demuestran algunas descripciones de un rigor casi cartográfico, como, por ejemplo, el relato que nos ofrece Clitemestra, en ***Agamenón***, del relevo de las antorchas que desde Troya refieren la destrucción de esta ciudad[7].

Por lo que se refiere al terreno de las ideas éticas y políticas, Esquilo está en la misma línea de Hesíodo y Solón, al menos en cuestiones primordiales para la condición humana, tales como la idea de una justicia universal rectora de la vida humana, el sentido de la moderación, el rechazo de la 'hýbris', la defensa de la idea de patria; en suma, la **Euno-**

---

[7] Cfr. Tzetzes, **In Ar. Ran.**, 928; Esq., **Supl.**, 529 ss. Cf. A. Bernand, ***La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque***, París, 1985, pp. 27-89; M. F. Galiano, Introducción, p. 10.

mía (cuyos ecos encontramos dramatizados en las ***Euménides***), son los pilares de tan vasta producción.

Pero el curso de los acontecimientos históricos contemporáneos también fue determinante para su formación espiritual. Al año siguiente de la primera participación en el certamen estalló la revuelta jonia contra los persas; un año después se decidió la intervención ateniense; tres más tarde acaeció el desastre naval de Lade; en fin, cuando pasaba de la treintena, la caída de Mileto, magistralmente llevada al teatro por Frínico. La creciente tensión bélica entre Atenas y el imperio persa contribuyó a crear un clima de peligro que no hacía sino presagiar una confrontación de grandes proporciones a las puertas mismas de la ciudad. Las perspectivas no podían ser más desalentadoras. Al producirse el desembarco persa en Maratón, Atenas se hallaba muy bien pertrechada material e ideológicamente: toda la población útil fue llamada a defender la patria contra la agresión extranjera. Esquilo, dada su extracción social, participó entre las filas de los hoplitas a la edad de treinta y cinco años.

Tras la clamorosa victoria sobre los persas, se vivieron años de relativa euforia nacional, se consolidó la democracia y resurgió la autoconciencia ateniense. Como se ha dicho, por estos años (los ochenta del siglo v), Esquilo era ya un prestigioso autor teatral. El famoso epitafio que, según el anónimo biógrafo antiguo, podía leerse sobre su tumba en Gela, es fiel exponente del orgullo que, como ateniense, sintió ante aquella hazaña, pero, sin duda, exagera la trascendencia que debió tener en su vida. La tradición, asimismo, se encarga de poner en relación a los tres hijos de Euforión (Esquilo, Cinegiro y Aminias) con las más importantes empresas bélicas de la naciente democracia (Maratón, el 490; Salamina, el 480), pero lo cierto es que ninguna de estas noticias prueban nada acerca de Esquilo. Es probable que interviniera en Salamina, según se infiere de un testimonio de Plutarco (**Vit. Themist.**, 14.1), para quien el propio relato de *Persas*, 341 ss., es argumento histórico irrefutable: la detallada descripción de las naves «bárbaras» sólo podía proceder de un testigo ocular. Pero no parece,

concluye F. Galiano[8] con razón, que los cuarenta y cinco años que tenía por entonces fueran los más aconsejables para intervenir en la peligrosa escaramuza marítima que tuvo lugar. Hoy día, en resumidas cuentas, nadie cree que luchase en aquellas otras contiendas que registran diversas fuentes: Platea, Artemisión y Mícale.

La proeza de Maratón, sin embargo, es también crucial en su vida por motivos que la biografía antigua sabe capitalizar muy bien en beneficio de la aureola mítica del poeta. En efecto, la *Vida* nos refiere una anécdota personal y artística según la cual, con ocasión de un certamen poético organizado para celebrar a los caídos en dicha batalla, tuvo la oportunidad de medirse con Simónides, probablemente el más conspicuo poeta lírico del momento. La victoria fue otorgada al gran lírico de Ceos, quien además alcanzó para la posteridad la gloria de haber sido el cantor de la gran victoria panhelénica. No parece creíble, sin embargo, como se verá, aquella otra noticia de la *Vida* según la cual Esquilo, desencantado por el fracaso, habría emprendido el camino del exilio. Sí resulta, en cambio, más verosímil como justificación de la derrota el dictamen crítico que nos ofrece el biógrafo sobre la calidad poética de su elegía: el arte lírico requiere un patetismo del que carecía Esquilo y en el que Simónides era todo un consumado maestro. Nada sabemos de la composición con la que nuestro hombre habría concurrido al certamen, salvo lo poco que puede leerse en el único verso conservado (*Fr. 1 West*), pero, según Plutarco (*Qu. Conv.*, 628 e), se trataba de una elegía exhortativa o *parenética*, destinada a infundir valor a los soldados atenienses; de ello se deduce, por tanto, que su compromiso con la contienda fue doble: como soldado y como poeta. Con todo, no estamos ante la imagen de un verdadero soldado-poeta tal como encontramos en un Arquíloco, Alceo o Solón, sino ante un practicante ocasional del género elegíaco cuyo único interés habría sido demostrar que no sólo con las armas podía ser un buen patriota.

---

[8] Introducción, p. 21. Cf. M. R. Lefkowitz, *Lives*, p. 69; J. F. Lazenby, «Aischylus and Salamis», *Hermes* 116 (1988), pp. 168-185.

1.3. Los restantes hitos de la biografía esquílea se relacionan estrechamente con los momentos clave de su carrera artística. El 472, doce años después de su primer triunfo, las fuentes epigráficas[9] registran una nueva victoria con la tetralogía en la que figuraban los *Persas* (*Argum.*), representación cuyos gastos (es decir, lo que se llamaba la *coregía*, equipamiento escénico, vestuario de actores y coreutas, salarios, etc.) había costeado un personaje de excepción: Pericles, todavía joven y al principio de su carrera política. Este amplio lapso temporal no debe llevarnos a presuponer que el triunfo se le hubiera negado sistemáticamente durante todos esos años, sino, más bien, que nuestra desinformación sobre dicho período es total. Hemos de admitir, en cualquier caso, que Esquilo era un profesional con veintiocho años ya a las espaldas de dedicación a la escena trágica.

1.3.1. Un lugar destacado en su biografía lo ocupa el controvertido testimonio relativo a los viajes que realizó a Sicilia. Se ha discutido ***ad nauseam*** sobre el número[10] y la fecha de los mismos, así como sobre los motivos que eventualmente pudieron haber empujado a un poeta de éxito a emprender semejante aventura. La propia tradición biográfica nos proporciona algunas interesantes interpretaciones a dicha emigración, que en general son poco dignas de crédito, si bien sorprende la unanimidad con que recarga las tintas sobre aquellos aspectos negativos que quizá los motivaran y, por el contrario, nos escamotean eventuales móviles positivos que pudieran haber animado tamaña empresa occidental[11].

En efecto, tras la sonada victoria con los ***Persas,*** los ***Fasti*** registran un vacío significativo. El año 471 vence

[9] En concreto, se trata de los llamados ***Fasti*** (I. G. ii, 2318); también conocemos unas ***Didascalias*** y una Lista de vencedores. Cfr. A. Pickard-Cambridge, ***Dramatic Festivals***, pp. 104-116.

[10] Se han llegado a defender hasta tres viajes, pero lo cierto que es que sólo dos pueden testimoniarse objetivamente, cfr. T. Guardi, ***Dioniso*** 51 (1980), pp. 25-47; esp. p. 38, n. 23. Véase también C. J. Herington, ***JHS*** 87 (1967), pp. 74-85, y M. Griffith, en *Dionysiaca,* Cambridge, 1978, pp. 105 ss.

[11] Cf. M. R. Lefkowitz, ***Lives***, p. 72; M. F.-Galiano, Introducción, p. 26.

Polifrasmón; unos años antes del 468 obtiene su primer triunfo Notipo, y Sófocles, muy joven aún, no había irrumpido en el panorama teatral con la fuerza que después será en él característica: Esquilo, obviamente, está ausente de Atenas. Por tanto, durante el período comprendido entre el 471 y el 469 podemos fechar su primera estancia en tierras sicilianas. Ahora bien, es cierto que la tradición suele referirse a este episodio de su vida en términos de exilio, destierro o huida, y así la ***Vida,*** Plutarco y el ***Suda*** logran reunir en total hasta diez causas negativas para justificarlo. Según el léxico bizantino, habría huido a la corte de Hierón I de Siracusa al haberse desplomado el *'Théatron'* (las gradas o asientos del público), que originalmente eran de madera, durante la representación de una de sus tragedias. La noticia tiene grandes visos de verosimilitud, dado el carácter provisional que, como se verá, tenía la fábrica del teatro en los primeros tiempos, pero, naturalmente, ni a Esquilo ni a cualquier otro poeta podía achacársele responsabilidad alguna en el accidente; además, el intervalo que media entre la temprana fecha en que se supone ocurrió el suceso (c. 492?) y el primer viaje a Sicilia resulta demasiado grande (¡veinte años!) como para justificar una reacción tan extemporánea.

Plutarco, en cambio (***De Exilio,*** 13, 604 d) aduce una sugestiva lista de motivos, difíciles de armonizar entre sí y cronológica e históricamente incongruentes. En primer lugar, sostiene que son pocos los sabios y hombres de prestigio que alcanzan la gloria en su patria, afirmación que cuadra mejor con el tiempo del propio Plutarco que con el de la «chauvinista» Atenas en la que vivió Esquilo, siempre orgullosa de sus grandes conquistas culturales, artísticas y militares: el prestigio que tuvo nuestro hombre como dramaturgo y soldado contradicen tal afirmación. Segundo, que era muy comprensible la búsqueda de honores en lugares convenientes, lo que se entendería bien si se tratara de un poeta lírico que debe buscar y agradar a sus potenciales clientes, y no así de un trágico cuyo arte dependía de que fuera o no elegido para participar en el certamen, e implicaba un período de aprendizaje y una posterior consagración:

la fama de los vencedores en los festivales dramáticos recorría toda Grecia. De modo que, por muy buenos vientos que soplaran en Sicilia, este primer viaje ni quitaría ni añadiría nada al bien merecido prestigio que ya se había labrado a sus cincuenta y un años. Tercero, la ampliación de sus horizontes culturales en contacto con un ambiente de renovada efervescencia cultural y artística. Cuarto, el afán de lucro, fenómeno quizá muy comprensible desde nuestra perspectiva moderna, pero no así para los antiguos, a quienes les resultaba execrable la codicia de un Simónides, un Píndaro o del Sófocles de los años seniles (Aristóf., *Paz* 697). No debe olvidarse, sin embargo, que tal era la forma con que la mentalidad griega retrataba el «status» del poeta profesional cuyo sustento era la poesía. Además, el trágico no sólo practicaba un género directamente protegido por el estado, lo que le colocaba al abrigo de las inseguridades de la vida, sino también, en su mayoría, eran personajes de elevada extracción social y de desahogada posición económica. Y quinto, concluye Plutarco, el clima de inestabilidad o desazón política que siguió al advenimiento de la democracia acabó empujándole a la tiránica Siracusa. Con todo, éste es el argumento más débil de cuantos esgrime la tradición: sus estancias sicilianas son tan breves que no sirven de base firme para justificar un compromiso político con éste o con cualquier otro régimen. Plutarco, además, pasa por alto que la evolución política de la Sicilia que Esquilo visitó en las dos ocasiones seguras que conocemos reproducía fielmente el modelo ateniense: la tiránica Siracusa primero y la democrática Gela después[12].

A la *Vida*, sin embargo, más atenta a condicionantes psicológicos, le parece que los sinsabores del mester poético son razones más que suficientes para provocar una reacción semejante. Así, refiere como detonante del viaje dos historias relativas a la pugna profesional que sostuvo con otros insignes poetas. El primer encuentro tuvo lugar con un Sófocles todavía neófito en las lides dramáticas, en medio

[12] Cf. M. I. Finley, *A History of Sicily*, London, 1968, esp. pp. 45-73.

de una fuerte tensión con el público. El episodio acaeció al parecer durante las Grandes Dionisias del 468, y, gracias a Plutarco (*Vit. Cim.* 8.7), conocemos el contexto histórico de dicho encuentro. Varios meses antes del certamen se habría divulgado por Atenas la noticia de que iban a concurrir el gran maestro de la escena y un osado jovenzuelo que ya había participado dos años antes; seguramente, se habría filtrado al público la temática de sus respectivas tetralogías y, a medida que se iba acercando la fecha del festival, la tensión pudo ir en aumento. El arconte, que ese año era Cimón, curándose en salud, decidió no constituir el jurado por sorteo como era habitual, sino que pidió a sus compañeros de magistratura se personasen en el teatro e hiciesen de jueces. Advierte Plutarco que la ambición por conquistar los votos de tan conspicuo plantel de jueces fue tal que enardeció aún más el deseo y las aspiraciones de obtener el triunfo, el cual a la postre este jurado amañado otorgó a Sófocles. Se dice que lo poco transparente de la medida habría irritado tanto al de Eleusis que, indignado y decepcionado de su público, partió para Sicilia. Con todo, un examen de la cronología nos revela algo muy distinto: Esquilo había regresado a Atenas justo a tiempo de competir con Sófocles, pues los testimonios antiguos (*Didascalia; Marmor Par.* 56 = marzo, 468) confirman el dato de que su primer viaje había sido anterior a la primera victoria de Sófocles, y es motivo tanto más absurdo cuanto que el 467, un año después del supuesto descalabro, vencía clamorosamente con la tetralogía de los *Siete contra Tebas*. Y, es más, tampoco valdría como justificación del segundo viaje porque, entre el 463 y el 458, se suceden respectivamente las victorias de *Suplicantes* y *Orestea*.

El segundo tropiezo que registra la biografía anónima es la ya referida derrota ante Simónides. Dicho certamen, que pudo tener lugar poco después de Maratón (quizá no más tarde del 488), no parece, sin embargo, que significara una frustración demasiado grande para nuestro poeta, máxime cuando él no había depositado sus expectativas profesionales en el ámbito de la lírica y de sobra conocía las reputadas

cualidades de su competidor en la expresión de lo patético. En efecto, al sostener la escasa capacidad de Esquilo para conmover al público mediante escenas fuertemente emotivas, la ***Vida***, en realidad, se hace eco del dictamen crítico de las ***Ranas*** de Aristófanes, para quien la tragedia esquílea resultaba ampulosa, aburrida y monótona (vv. 924-5; 1018; 1261-2). Con todo, la comedia antigua no siempre es un buen termómetro para medir el grado de tensión entre un poeta y su público; obviamente, estas supuestas malas relaciones con el público es un tema tópico muy explotado por la comedia que los biógrafos antiguos admiten sin más, pero que nuestros datos contradicen: el público de ***Ranas*** ya no era el que premiaba y aplaudía a Esquilo. Por otra parte, los doce años de diferencia que median entre este certamen y el pretendido exilio no sustentan la opinión de la biografía[13].

Por último, la ***Vida*** propone una tercera explicación (que, en realidad, atañe más bien al segundo viaje), si cabe más peregrina aún que las anteriores. Durante la representación de ***Euménides***, la tercera pieza de ***Orestea***, la espectacular «*puesta en escena*» del Coro, formado por las horribles Erinis que persiguen a Orestes, habría provocado una respuesta emocional tan singular por parte del público que, presas del terror, los niños se desmayaban y las mujeres abortaban. La historia parece exagerada, aunque no debemos descartar la posibilidad de que tales reacciones fueran buscadas deliberadamente por los trágicos; sin embargo, sostiene Lefkowitz[14], la anécdota bien podría proceder de una lectura apresurada de la propia acción de esta tragedia, que el anónimo biógrafo, pensamos nosotros, ha

---

[13] M. R. Lefkowitz, ***op. cit.,*** p. 71, en relación con este segundo motivo, nos recuerda que en las biografías de los poetas antiguos el certamen era un lugar común para explicar la desaparición de un poeta, ya fuera por destierro, exilio o huida, ya fuera por muerte; así, por ejemplo, el adivino Calcante había muerto al ser vencido por otro adivino, Mopso (Hesíodo, fr. 278); Homero murió por no haber sabido resolver el enigma de los niños pescadores; Píndaro fue vencido en su Beocia natal por la poetisa Corina y hubo de expatriarse.

[14] ***Op. cit.***, pp. 71-72.

tomado de segunda o tercera mano y trasladado después al contexto real de la representación. Tras el horripilante canto del Coro, Apolo sentencia que las Erinis no pertenecen a su templo, sino a aquellos lugares en donde *«la estirpe juvenil es arruinada por la destrucción de su semilla»* (187-89); provocan la ruina en las casas (354); enajenan a los mortales con sus cantos (320); llevan a las tierras que pisan infecciones que destruyen a la gente (785-87), etc. Estamos, pues, no ante un fenómeno real, sino seguramente ante una ficción creada a partir de su obra. También en ***Ranas*** la caracterización de Esquilo se basa en su estilo trágico y está claro que, en la historia recogida por la biografía, las palabras de las Erinis vienen a representar las intenciones mismas del poeta[15]. En cualquier caso, debemos concluir que esta trilogía no se representó hasta el 458, y ni siquiera habría justificado su segundo viaje, puesto que se había alzado con la victoria.

En resumidas cuentas, que el episodio del infeliz encuentro con Sófocles hubiera tenido lugar, probablemente haya que aceptarlo como histórico, y que ello pudo tener alguna consecuencia anímica en un ya maduro Esquilo, quizá también, pero, en modo alguno, debemos relacionarlo con un supuesto exilio de Atenas. Ateneo (347 e) parece referirse a esta pretendida desazón cuando comenta que, recién derrotado por el de Colono, el atribulado poeta dijo dedicar sus obras al juicio de la posteridad, quien, con toda seguridad, sabría valorarlas en su justa medida. Es cierto que, en ***Ranas*** 868, Aristófanes pone en sus labios esta tajante afirmación: *«la poesía no ha muerto conmigo»*, o que otro comediógrafo, Ferécrates (fr. 100 K.-A.) le hace decir, pletórico de orgullo, *«le he construido un gran arte y se lo he regalado»;* sin embargo, tales noticias son fieles exponentes de que la supuesta decepción que le había causado su público se convirtió pronto en un tópico muy productivo a lo largo de la Antigüedad. La tradición tergiversó el alcance real del citado episodio, y de otros similares. Si, como se verá, las tragedias

---

[15] *Íd.*, p. 72

de Esquilo gozaron del aplauso general y seguían representándose tras la muerte del poeta, y si dramaturgos conocidos se hicieron famosos con la reposición de sus obras, es fácil inferir que el público le tuvo en muy alta estima e, incluso, al menos durante una época, le consideró el más grande de los dramaturgos atenienses. La caracterización del Esquilo aristofánico, por tanto, responde a lo que la gente de la calle pensaba de su arte en la época en que fueron representadas las ***Ranas***, a finales del siglo V, pero es obvio que, como decíamos, el espectador de Aristófanes ya no es el mismo que el de aquél. La tradición dará después por fidedignas todas las opiniones de la comedia y las trasladará anacrónicamente al tiempo del gran trágico.

Llegados a este punto, la única explicación plausible que justificaría la emigración es, probablemente, la más sencilla: Esquilo habría dado respuesta afirmativa a la invitación de que fue objeto por parte del tirano para que se desplazase hasta su corte. Si tenemos en cuenta que Hierón pretendía rodearse de la flor y nata de los poetas, pensadores y artistas griegos, se comprende que desease contar también con los servicios del más afamado trágico del momento. Sicilia vino a significar para el hombre de la época algo así como un Nuevo Mundo, y los caminos de prosperidad que allí parecían abrirse atraían al poeta profesional. Porque el tirano pretendía rivalizar, en el Occidente, con las grandes conquistas políticas y culturales de Atenas.

Durante el período que siguió a la entronización de la tiranía de los Dinoménidas (480-470) se desarrolló en Siracusa una intensa actividad literaria y artística promovida por Hierón I, quien, deseoso de pasar a la posteridad, se había rodeado de las mentes más ilustres de la época haciéndolas venir desde cualquier rincón de Grecia y creando en su corte unas condiciones de mecenazgo ciertamente envidiables. Como émulo de los Polícrates, Periandros y Pisístratos, quiso impulsar la cultura de la misma forma que las grandes tiranías del siglo VI a. C., acogiendo a aquellos artistas y poetas que pudieran celebrar sus triunfos agonales y, al mismo tiempo, distrajeran a los ciudadanos de ocuparse de la política. Por estos años, coincidie-

ron en Siracusa Simónides y su sobrino Baquílides, Píndaro, Jenófanes y el rétor Córax. Ahora bien, ¿qué papel desempeñó el teatro en el programa cultural y político de la tiranía? La respuesta es sencilla: el tirano dispuso un lugar de privilegio para los espectáculos dramáticos, organizando certámenes a imagen y semejanza de los que se celebraban en Atenas. La tradición nos informa de la presencia en Siracusa de Epicarmo, el más grande representante de la comedia doria, y también de Frínico (c. 476) y, por supuesto, de Esquilo.

Está en lo cierto Guardi[16] al afirmar que sólo Hierón tenía suficiente poder político y los medios económicos para organizar certámenes dramáticos y asegurarse su desarrollo posterior. Con ello pretendía alcanzar un doble objetivo: de un lado, al ofrecer al público un entretenimiento de tal atractivo, captaría mejor el favor de los ciudadanos; de otro, podía conseguir la exaltación de su poder mediante una continua labor de propaganda política. Siguiendo el ejemplo y modelo ateniense, edificó un nuevo teatro en piedra al pie de las colinas Temenitas, que vino a sustituir la antigua estructura lígnea preexistente. De hecho, en tiempos de Gelón, se había levantado una *cavea* de madera, probablemente de forma trapezoidal, adaptada a la pendiente y con una *'orquestra'* primitiva frente a la escena que se construyó en piel y tela sobre un armazón de madera. En efecto, Hierón, poco antes de la llegada de Esquilo (c. 476), mandó transformar la primitiva fábrica de este teatro; se talló la *cavea* en la roca, conservando su forma trapezoidal original, y construyó una escena rectangular con fosa escénica equidistante[17]. No debe excluirse la posibilidad de que colaborasen en este proyecto Frínico y Esquilo durante sus respectivas estancias sicilianas; ambos pudieron haber aportado sus propias experiencias y los conocimientos de los problemas técnicos que encontraron en el teatro de Dioniso en Atenas. De ser acertadas las conclusiones de los estudiosos, Siracusa contó con un teatro pétreo estable algunos años antes que Atenas, y bien pudo ser un modelo del que Esquilo tomó buena nota.

Probablemente, fue en aquel viejo teatro de madera donde Frínico y Epicarmo representaron sus obras. Pero el género que gozó del mayor predicamento entre el público fue sin duda

[16] *Art. cit.*, p. 28

[17] Cf. C. Anti-L. Polacco, ***Il teatro antico di Siracusa***, Padua, 1976; T. Guardi, *art. cit.*, p. 28, n. 4

la llamada *comedia doria* o *farsa megarense*. Según el ***Suda***, Epicarmo representó sus obras en torno al 486. El ***Marmor Parium*** lo sitúa en Siracusa precisamente el 472-71, muy poco antes de la llegada de Esquilo. La tradición denomina a su producción con el nombre de ***Drámata*** (Aten. III, 94 f), los cuales se caracterizaban, fundamentalmente, por la ausencia de coro. Se trataba de piezas breves, con tramas muy simples, inspiradas en la parodia mitológica y en la recreación del ambiente contemporáneo. Poco a poco la estructura de dichas obras se hizo más compleja, como lo demuestra el hecho de que tuvo lugar una importante innovación técnica: la introducción del tercer actor[18]. En efecto, el ***POxy.*** *2427 fr. 1*, que contiene notables restos del ***Pirra y Deucalión*** de Epicarmo, presenta en escena a un mismo tiempo a tres personajes del reparto: Prometeo, Deucalión y Pirra. La innovación, que es tradicionalmente atribuida a Sófocles o a Esquilo por diversas fuentes, como veremos, debería adscribirse a Epicarmo, del cual los trágicos atenienses pudieron haberla adoptado para introducirla en la tragedia.

Éste es el panorama, al menos en sus líneas generales, que nos ofrecería la comedia. No puede decirse lo mismo de la tragedia. La tiranía no permitió cualquier tipo de género dramático, consciente quizá de los riesgos que entrañaba. Tanto es así que la censura política sólo consintió que la comedia se moviera en los estrechos márgenes de la parodia mitológica, de modo que las representaciones trágicas sicilianas debieron estar a cargo de las grandes personalidades atenienses del momento. Y puesto que Hierón pretendía asumir, como decíamos, en Occidente, una cierta posición de preeminencia, la tragedia, que ya había demostrado en Atenas su potencial capacidad propagandística, era el vehículo apropiado para la promoción pública del tirano[19]. Frínico debió de ser invitado al gran emporio occidental cuando su fama como cantor de importantes acontecimientos históricos contemporáneos ya había recorrido toda Grecia: la caída de Mileto a menos de los persas, acaecida en el 494, y la victoria griega sobre éstos en Salamina, en el 480. A ambos hechos

---

[18] Cf. T. Guardi, p. 31.

[19] Sobre la censura política y sus implicaciones en el género trágico, cf. L. Gil, ***La censura en el mundo antiguo,*** Madrid, 1985, pp. 39-40; J. Lens, «Historia y política en la tragedia griega», ***Actas I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos***, Jaén, 1982, pp. 67-84; T. Guardi, pp. 35-36.

corresponde respectivamente la *Toma de Mileto* del 492 y ***Fenicias*** del 476. Es más que probable que esta segunda obra fuera representada en Siracusa, pues respondía muy bien a las expectativas creadas por el tirano.

1.3.2. Pues bien, como ya dijimos, en el 472, Esquilo vencía en el festival con los ***Persas,*** tragedia que replanteaba la victoria griega en Salamina, pero, a diferencia de Frínico, ahora desde la perspectiva de los vencidos, lo que le permite construir un magnífico estudio sobre la guerra y sus consecuencias, y, cómo no, sobre la estupidez humana ante la palmaria evidencia de los hechos. Lo que allí defiende el poeta es una visión tan universal que podría valer para cualquier época, nación e ideología. No es casual, por tanto, que poco después nuestro poeta hubiera sido invitado por Hierón I para encargarse de una reposición de la misma en suelo siciliano. Sobre tal decisión bien pudieron haber influido iguales o parecidos motivos a los ya reseñados a propósito de Frínico; en primer lugar, la megalomanía del tirano cuya pretensión era celebrar su papel como defensor de los griegos de Occidente con otra tragedia de tema histórico que también había obtenido un resonante triunfo en Atenas; en segundo lugar, según la ***Vida***, Hierón quería que fuese cantada la reciente fundación de una ciudad al pie del Etna, como se verá. El tirano, probablemente, todavía contaba con Frínico, pero este poeta, muy viejo ya, no estaba en plenas facultades para componer y representar tragedias; de aquí que hubiera recurrido a otro dramaturgo de prestigio[20].

Esquilo, en efecto, repuso ***Persas*** en Siracusa. Se dice que para tal ocasión retocó la obra a fin de adaptarla a la sensibilidad del espectador siracusano, aunque quizá los cambios no fueran demasiado profundos. Ignoramos también si la obra fue representada en solitario o junto al resto de la tetralogía (***Fineo, Persas, Glauco Potnieo, Prometeo***

---

[20] Sobre la elección de Esquilo pudo haber influido quizá el consejo del propio Frínico, cuyas relaciones con el de Eleusis debieron de ser siempre buenas. Cf. T. Guardi, p. 39.

Pircaeo). Las noticias antiguas, sin embargo, parecen referirse sólo a ***Persas***.

Durante esta primera estancia, Esquilo compuso por encargo de Hierón las ***Etneas***, tragedia destinada a ensalzar la política de nuevos asentamientos que había puesto en marcha el tirano. Según la ***Vida,*** el trágico quiso *«augurar una vida próspera»* a los colonos de la ciudad. La obra fue representada alrededor del 470 como tragedia única, sin el soporte tetralógico que era habitual en los certámenes atenienses, aunque ignoramos si se estrenó en Siracusa o en la propia Etna. El espectáculo trágico, pues, fue concebido como el momento culminante de la fiesta conmemorativa en honor de la nueva fundación. La obra pudo ser representada después en Atenas, convenientemente retocada, ya que el catálogo manuscrito de la obra esquílea, al que nos refererimos después, incluye unas ***Eteneas auténticas*** y otras ***Eteneas falsas***, es decir la tragedia que vio el público siciliano y su versión ateniense.

1.4. En fin, de vuelta ya en Atenas, tras un viaje artísticamente fructífero, en el 468 concurre de nuevo al certamen. Como se dijo, es derrotado por Sófocles con el ***Triptólemo*** y es postergado al segundo lugar —lo que no suponía, en modo alguno, una derrota ignominiosa—. Al año siguiente, el 467, vence con la tetralogía tebana (***Layo, Edipo, Siete contra Tebas*** y ***La Esfinge***); sabemos también que Aristias fue segundo, representando las obras de su padre, Prátinas, y Polifrasmón quedó tercero con la tetralogía de Licurgo (*Argum. Sept.).*

En el período que abarca los años 469-463 hemos de situar la tetralogía de las Danaides, a la que pertenecían las ***Suplicantes***. Siempre se había dicho, a tenor de criterios internos, que ésta era la tragedia más antigua de las obras esquíleas conservadas; su técnica arcaica, su estructura hierática y monótona, carente de prólogo, apenas movimiento escénico, escaso diálogo y estilo complejo llevó a fecharla antes de la batalla de Maratón o incluso de Salamina. Sin embargo, el afortunado hallazgo de un papiro egipcio que

contenía la didascalia fragmentaria de dicha tragedia (*POxy. 2256, fr. 3),* obligó a replantear el problema cronológico. Hoy día, una vez salvadas las lagunas y conjeturas de este texto fragmentario, se cree que el 463 es la fecha más segura para su representación, datándose, por tanto, en la época de los primeros dramas sofocleos.

1.5. Por último, ya casi al final de su vida, el año 458, obtiene la que sería sin duda su victoria más sonada con la ***Orestea,*** tetralogía cuyo título era conocido por Aristófanes (***Ran.,*** 1124) y que fue el último certamen al que había concurrido en Atenas. Muy poco después del estreno emprende un segundo y definitivo viaje a Sicilia, instalándose en la ciudad de Gela, donde dos años más tarde (si hemos de creer a la biografía, al comenzar el tercer año de estancia) le sorprende la muerte. Los motivos de esta nueva emigración pudieron ser parecidos o, quizá, los mismos del primer viaje, aunque se ha especulado con la posibilidad de que hubiera regresado a Sicilia movido por la fascinación que, años atrás, le habría causado la contemplación de aquel idílico ambiente occidental, lo que, obviamente, es indemostrable[21]. El anciano poeta —defiende la tradición antigua—, hastiado de la vida en Atenas, se habría impuesto a sí mismo una especie de retiro voluntario en Sicilia, tierra de la que guardaba un grato recuerdo, a fin de vivir lo que le quedaba de vida en un ambiente tranquilo y apacible, lejos del mundanal ruido de la Polis. La ***Vida*** sostiene que tal decisión habría estado condicionada por el incidente ya mencionado que se produjo durante la representación de ***Euménides***, y, en particular, el oscuro proceso judicial al que se vio sometido por el escandalo provocado (***Vida***; Pol., IV,110; Aps. II.229.4). F. Galiano[22] estima, sin embargo, que se ha desatendido otra posibilidad como explicación del segundo viaje: que Esquilo hubiera de exiliarse a causa del proceso que se le había incoado por el

[21] Cf. C. J. Herington, «Aeschylus in Sicily», *JHS* 87 (1967), p. 78.
[22] Introducción, p. 28.

presunto delito de haber revelado los misterios de Eleusis, aunque la tradición guarda silencio sobre sus consecuencias. No obstante, como ya ocurriera antaño, es más que probable que, pese a su edad, hubiera sido invitado por las autoridades de Gela para poner en escena una nueva tetralogía, tal vez su último gran exito. Así pues, Esquilo pudo haber reestrenado ***Orestea*** en tierras sicilianas, probablemente dando respuesta al proyecto propagandístico de la recién instaurada democracia en Gela. Quienes quieren ver en nuestro dramaturgo a un hombre muy poco escrupuloso en materia política, que ora trabaja para la tiranía, ora para la democracia, olvidan que, ante todo, era un profesional de la escena.

Por estos años pudo haber preparado gran parte del material para una tetralogía sobre Prometeo, a la cual quizá perteneciera la obra que hoy conservamos, ***Prometeo Encadenado***, si bien hay serias dudas de que el estado actual de dicha pieza corresponda a la auténtica fisonomía de la tragedia que Esquilo habría concluido en Sicilia[23]. Desconocemos, por otro lado, el lugar y la fecha del estreno, pero no sería descabellado pensar que hubiera quedado inacabada y que, quizá a título póstumo, su hijo Euforión, tras retocar profundamente la primitiva versión, pudo haberla presentado en Atenas algunos años después[24].

---

[23] Defensores y detractores de la autenticidad del ***Prometeo***, y, en concreto, de su naturaleza siciliana hay para todos los gustos, cf. C. J. Herington, ***The author of the Prometheus Bound***, Austin, 1971; H. Lloyd-Jones, ***The Justice of Zeus***, Berkeley, 1971, pp. 95-103; M. Griffith, ***The Authenticity of Prometheus Bound***, Cambridge, 1977. Más recientemente, S. Saïd, ***Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné***, París, 1985, pp. 32-36, 65-73; S. Ireland, ***Philologus*** 121 (1977), pp. 189-210; E. Flintoff, ***Mnemosyne*** 39 (1986), pp. 84-86; M. L. West, ***JHS*** 99 (1979).

[24] Una síntesis de todos estos argumentos puede verse en D. J. Conacher, ***Aeschylus' Prometheus Bound. A Literary Commentary***, Toronto 1980, pp. 141-174. Que las ***Etneas*** hubiera formado parte de la tetralogía vista en Atenas es sólo una conjetura, muy inteligente cierto, avalada por la autoridad de H. Lloyd-Jones, ***op. cit.***, pp. 93-103, pero no cuenta con ninguna prueba a su favor.

1.5.1. Ahora bien, cuál fuera la huella que el mundo occidental dejó en el trágico es una cuestión muy debatida, ya desde la propia Antigüedad, sobre la que hay disparidad de criterios. Que Sicilia pudiera o no haber influido de algún modo en la mente receptiva e inquieta de Esquilo, es una conclusión que se ha aceptado como obvia, pero, más bien, por el argumento inverso, es decir: porque no podía dejar de haberla. Es cierto que el paisaje, los ambientes naturales, la descripción geográfica han sido siempre temas obligados para los poetas de cualquier época y lugar. Y lo que vale para el poeta de todos los tiempos, vale más aún para el poeta griego que encuentra por doquier nuevas experiencias y estímulos; sin embargo, no debe exagerarse el verdadero alcance de esta cuestión: las experiencias vividas en el Occidente no son tan concluyentes para la comprensión de su obra como las expectativas creadas parecían indicar. Recuérdese que, cuando Esquilo viaja por vez primera a Sicilia, contaba ya unos cincuenta y tres o cincuenta y cuatro años; era, pues, un hombre plenamente formado. Es cierto que sus tragedias conservadas —salvo ***Persas***— corresponden a dicho período, pero a primera vista no se observa ningún cambio radical que pudiera tomarse como base para defender un nuevo rumbo o trayectoria en su arte dramático.

1.5.1.1. Quienes, sin embargo, defienden a ultranza la influencia siciliana en su teatro, se ciñen primordialmente a los elementos léxicos (los «sicilianismos») que pudieran ser exclusivos de aquella región, o bien a la impronta que las corrientes de pensamiento occidental habrían dejado en él —pitagorismo; similitudes con el estilo o pensamiento de Empédocles—, o bien la influencia de la comedia siciliana.

En primer lugar, es de capital importancia, de ser cierto, un conocido pasaje de Ateneo (9. 402 b), que registra el uso de un término siciliano procedente de las ***Fórcides*** (*'askhédōros'*), a tenor del cual sostenía la siguiente opinión: *«no es nada extraño que Esquilo, que pasó algún tiempo en Sicilia, haya usado muchas palabras sicilia-*

nas». Y así es. Renombrados estudiosos han conseguido reunir hasta un total de cincuenta «sicilianismos» en las obras y fragmentos conservados[25]. M. Griffith[26] considera, no obstante, que son muy pocos, o quizá ninguno, los vocablos que pueden identificarse como exclusiva y originalmente sicilianos; unos, se encuentran en autores sicilianos, pero parecen ser comunes a otros dialectos dorios; otros, sin embargo, son de origen incierto, y es probable que sean tan sicilianos como de cualquier otra parte. Es más, prosigue Griffith, algunos de los que parecían ser específicos de Sicilia se encuentran también en otros autores de los que no nos consta que tuvieran alguna vez contactos con dicha isla, en concreto Sófocles y Eurípides. Si la obra de los otros dos grandes trágicos está salpicada de términos «sicilianos», no hay base suficiente para sostener la hipótesis de que los viajes pudieran haber afectado de algún modo a su estilo. Simplemente a través de sus lecturas habría tomado unas pocas palabras sicilianas a las que añadió los dorismos, epicismos y demás elementos exóticos que constituyen la lengua literaria de la tragedia.

De modo que, si, tras diversas depuraciones del material léxico que probablemente tuviera otra procedencia, sólo cuatro son los vocablos que podemos considerar como inequívocamente sicilianos (*'askhédoros'*, Aesch. fr. 261; *«gâïos»*, ***Supl.,*** 156, 826, ***Siete***, 736; *'ma'*, ***Supl.,*** 890 ss.; *'obríkala'*, Ag. 143), no hay argumentos sólidos para concluir que el vocabulario esquíleo estuviera influido por sus estancias en Sicilia. Las expectativas creadas por algunas fuentes antiguas a este respecto se ven así claramente defraudadas. En concreto, el conocido testimonio de Macrobio (*Saturn.*, 5.19.17) donde dice: ***Aeschylus tragicus, vir utique Siculus,*** y un escolio a Aristófanes (***Pax***, 73), que considera a Esquilo *«en*

---

[25] Cf. W. B. Stanford, «Traces of Sicilian influence in Aeschylus», ***Proc. Royal Irish Acad.,*** 44 (1938), p. 229-240; Q. Cataudella, «Eschilo in Sicilia», ***Dioniso*** 26 (1963), pp. 5-25.

[26] Véase «Aeschylus, Sicily, and Prometheus», en ***Dionysiaca. Nine Studies in Greek Poetry,*** R. D. Dawe, J. Diggle, P. E. Easterling, eds., Cambridge, 1978, pp. 105-139; esp. p. 107.

cierto modo un nativo de Etna», parecen depender de una misma tradición: el conocimiento de esta realidad local es el resultado de una prolongada residencia en Sicilia. Dicha tradición, sin embargo, tiende a exagerar el arraigo que nuestro poeta pudo tener en aquellos lares, pues la estancia no es un argumento tan concluyente como para explicar los ecos sicilianos que gramáticos antiguos y filólogos modernos quieren escuchar[27].

1.5.1.2. Pero las experiencias vividas en el Occidente no se reducían meramente a la adquisición de nuevo material lexicográfico. Herington[28] se preguntaba incluso si no se habrían producido también cambios en su pensamiento, dadas las grandes diferencias existentes entre el clima intelectual de Sicilia y el de Atenas. Aunque no hay pruebas que confirmen tal opinión, llega a establecer dos grandes períodos en la producción esquílea: de un lado, ***Persas*** y ***Siete contra Tebas***, tragedias consonantes con la búsqueda trascendental de una armonía cósmica en la que la dicotomía tradicional «crimen/castigo» seguía su camino inexorable bajo el control del destino; de otro, ***Suplicantes, Orestea*** y ***Prometeo,*** más optimistas, en donde se ponen los medios para alcanzar una reconciliación macrocósmica que permitiera al ser humano superar los condicionamientos de la existencia. Que las estancias sicilianas sirvieran para establecer la frontera de dicha línea evolutiva, en el sentido de que hubiera un Esquilo antes y otro después de Sicilia, es llevar las cosas demasiado lejos, por más que ello, efectivamente, hubiera tenido lugar en el período más fecundo y depurado de su arte. La cronología conocida, en la que ***Persas*** es inmediatamente anterior y ***Siete*** muy poco posterior al primer viaje, y ***Orestea*** anterior y ***Prometeo*** quizá posterior al segundo, excluye una evolución semejante. Entre una y otra visita le encontramos en Atenas durante un largo período —aproximadamente diez u once años—, y no pare-

---

[27] Cf. C. J. Herington, *art. cit.*, p. 79.
[28] *Ib.*, pp. 80-81.

ce que adjurase de su antiguo orgullo como ateniense, el cual todavía bulle vigorosamente en ***Euménides***.

Un famoso pasaje de Cicerón (*Tusc. disp.*, 2.23), que reza: «*Aeschylus non poeta solum, sed etiam Pythagoreus*», dio pie, sin embargo, a que, al menos durante una centuria, insignes críticos hicieran ímprobos esfuerzos por identificar supuestos elementos pitagóricos en la obra esquílea conservada, e incluso, asevera Griffith[29], por identificar aquellos aspectos más ambiguos de la misma de acuerdo con una pretendida ortodoxia pitagórica. Dichos intentos se vieron favorecidos por el conocimiento parcial que la filología clásica de tiempos pretéritos demostró tener de la auténtica naturaleza del pitagorismo, así como de sus relaciones con los misterios de Eleusis y las tradiciones órficas. Los avances habidos en las últimas décadas aconsejan una mayor precaución cuando se trata de estudiar lo que significaba el pitagorismo y el orfismo en distintos estadios de la historia de Grecia, así como sus relaciones con Eleusis y otros cultos iniciáticos[30]. Es cierto que esta corriente de pensamiento tiene un origen occidental, pero, una vez más, la influencia que pudo ejercer sobre nuestro poeta, tal como algunos quieren verla, parece estar más en la fecunda mente de los estudiosos que en la del propio poeta. La tragedia esquílea, por el contrario, no demuestra una preferencia especial por ninguna doctrina perfectamente definida; sólo da fe de que estaba muy familiarizado con las principales teorías científicas, filosóficas y religiosas de moda[31].

---

[29] *Art. cit.*, p. 105.

[30] Cf. W. Burkert, ***Lore and science in ancient Pythagoreanism***, Harvard, 1972.

[31] Un excelente estado de la cuestión lo encontramos en W. Roesler, ***Reflexes Vorsokratischen Denkens bei Aischylos.***, Meisenheim, 1970, p. 16 ss. Este estudioso admite en Esquilo influencias de Jenófanes y Anaxágoras, justificadas porque el primero era un teólogo y el segundo un filósofo de la naturaleza, materia cuya presencia en la tragedia esquílea es patente. Más evidente, no obstante, parece el influjo de Parménides, sobre todo en *Agamenón* 788-789 y su distinción entre el «ser» y el «parecer»; véase Th. Kouremenos, *Hermes* 121 (1993), pp. 259-65, y M. F.-Galiano, *Introducción*, pp. 14-16.

Para Cicerón, probablemente, no había ninguna diferencia entre un pitagórico y un platónico, pongamos por caso. Traducido su lapidario testimonio a términos modernos, lo que el gran orador y pensador romano habría querido decir es lo siguiente: *«Esquilo no sólo fue un poeta, sino también un filósofo»*, pero no un filósofo cualquiera, sino un filósofo de tipo mistérico[32]. Cicerón, quizá, dependía de aquella famosa tradición, que mencionaremos después, según la cual Esquilo habría sido sometido a juicio por haber revelado los secretos de Eleusis en sus tragedias, tradición que puede ser cierta o no, pero que, en cualquier caso, nada nos dice sobre sus relaciones con los pitagóricos de la época[33].

De los seis pasajes que tradicionalmente eran considerados de indudable procedencia pitagórica, cuatro pertenecen a la ***Orestea*** (***Ag.***, 76 ss.; ***Coéf.***, 319; ***Eum.***, 528 y 657 ss.); ninguno de ellos merece una consideración seria, ya que no parecen encajar bien con la imagen que hoy tenemos de dicha corriente; es más, ni siquiera habrían requerido un influjo externo que justificase su aparición en la producción esquílea.

Más convincentes, en cambio, son los escasos restos encontrados de las creencias órficas. De nuevo, Aristófanes (***Ran.***, 1023) hace de él un adepto del orfismo cuando pone en sus labios palabras muy elogiosas sobre Orfeo y Museo, dos de los más grandes benefactores de la humanidad, según el Esquilo cómico. Las menciones, en algunos fragmentos, de determinados personajes o rasgos del orfismo (fr. 228 R.= ***Sísifo Fugitivo***; fr. 5 R.= ***Egipcios***; la ***Licurgea***, etc.) no son demasiado probatorios; sí, en cambio, ***Supl.*** 156, que se referiría a Zagreo, al que las Danaides llaman el *Zeus de los muertos*; **Ag.**, 1387-88(¿?), donde Clitemestra, tras fulminar a Agamenón con dos terribles golpes, le propina un tercero como *«gracia votiva al Zeus de bajo tierra, salvador de cadáveres»*, o **Ag.** 628 ss., donde Egisto habla en términos muy irónicos sobre el encanto de

[32] M. Griffith, *art. cit.*, pp. 110-11.
[33] *Ib.*, p. 110.

la voz de Orfeo; asimismo, las alusiones en *Supl.*, 228 ss., 416, y ***Eum.***, 274 ss. y 338 ss., a los castigos que reciben los malvados como premio a sus fechorías; y, por último, el principio religioso de ***Coéf.*** 312 según el cual *«un mito tres veces viejo»* impone el sufrimiento a los que han pecado a fin de lavar sus culpas, constituyen una base más que suficiente para reflexionar en qué medida Esquilo había sabido conectar con los sentimientos más profundos de la religiosidad popular que están en el sustrato primordial de dichas creencias de linaje itálico[34], pero éstas se difundieron rápidamente por todo el orbe helénico. Al igual que le ocurriera a Píndaro, nuestro trágico habría sentido una particular desazón personal en materia religiosa que le pudo encaminar hacia nuevas formas de vivencia religiosa; en una época de insatisfacción espiritual el poeta explora otros caminos y los somete a la consideración de su público.

Lo mismo cabría decir de la impronta que Empédocles, el gran filósofo y científico de Acragante, supuestamente habría dejado en su pensamiento. La cronología del gran místico itálico no es nada segura, pero se cree que no superaría la treintena cuando se estrenó ***Orestea***; por tanto, sería difícil encontrar indicio alguno de su influencia en la obra esquílea más antigua, e incluso, subraya Griffith[35], sería sorprendente hallarla en el último Esquilo. La fama de Empédocles atrajo notablemente la atención de muchos intelectuales de su tiempo, y pudo haber llegado a Atenas durante la década de los cincuenta del siglo V a. C. Siempre se había creído que ***Orestea*** mostraba síntomas evidentes de su influencia y que el ***Prometeo*** todavía estaba más endeudado con el acragantino; no obstante, la presencia en Eurípides de determinados vocablos supuestamente empedocleos ha llevado a pensar que no hay nada que los haga exclusivamente empedocleos ni exclusivamente esquíleos; el influjo bien pudo ser en la dirección opuesta: de Esquilo hacia aquél.

---

[34] Cf. M. F.-Galiano, *Introducción*, pp. 36-7.
[35] *Art. cit.*, p. 111.

Pero, si pasamos al problema de la influencia del pensamiento del gran sabio siciliano, nos movemos en un terreno bastante más resbaladizo. Algunas de las doctrinas de Empédocles todavía hoy suscitan enconadas polémicas, y la probabilidad de que un poeta trágico las hubiera incorporado a su teatro es verdaderamente remota. Se ha dicho que la referencia a los cuatros elementos básicos constitutivos del universo (tierra, mar, sol y viento), que se mencionan en ***Coef.***, 585 ss., y en ***Eum.***, 904 ss., remontaría a Empédocles[36]. No está nada claro, sin embargo, que dicha teoría encontrara un buen acomodo en ***Orestea***. El dramaturgo griego no precisa ofrecer a su público una exposición teórico-científica del universo cuya filiación pudiera estar avalada por alguna preclara autoridad; eso sería suponer un nivel de instrucción muy grande del espectador ateniense y una difusión a gran escala de las diversas teorías. No podemos defender un panorama tan optimista para el progreso intelectual de la 'Pólis' griega; fuera de los círculos de intelectuales, se hace difícil imaginarse a una población interesada por estas cuestiones. Mas el dramaturgo griego no necesitaba exponernos una exposición teórico-científica del universo: el mito ya le proporcionaba los ingredientes necesarios; las referencias esquíleas a la configuración material del universo no comportan, en ningún sentido, retazos de ciencia o teorías de aquí o de allá: sus ideas se integran perfectamente en la cosmovisión natural que el mito proponía al hombre de la época. Como cualquier intelectual que tiene una visión evolutiva y progresista de las ideas, Esquilo pone a prueba toda una serie de claves de su tiempo, si bien no tenía por qué hacerlas todas suyas: estaban ya en el ambiente. La tragedia, en efecto, fue siempre un buen termómetro para medir el estado de salud de las ideas y la mentalidad antigua.

Lugar destacado en el complejo mundo de las ideas esquíleas lo ocupa su relación con los misterios de Eleusis,

---

[36] Heráclito y Jenófanes postularon sólo tres elementos. El principal añadido fue el aire (o viento), cuya autoridad parece remontar a Empédocles. Ahora bien, que inventara esta teoría, o sencillamante la tomara de otra fuente (¿oriental?) y le diera una cierta dignidad científica, es algo que no puede afirmarse categóricamente.

ya que, al menos para los antiguos, es un hecho cierto y teñido de polémica. Se le tenía por iniciado en los misterios de Deméter (escolio a Ar. ***Ran.***, 886; Tzetzes in ibíd. loc.), tradición que se vio favorecida por su procedencia eleusina; pero no parece cuadrar con su personalidad la noticia relativa al proceso por impiedad (***asebeía***), incoado ante el tribunal del Areópago por el presunto delito de haber revelado los secretos mistéricos. La historia es referida por Clemente de Alejandría (***Strom.***, 2.14.60), Eliano (***Var. Hist.***, 5.19) y es confirmada por Aristóteles (***Et. Nic.*** 3= 1111a 8), quien asegura que nuestro hombre dijo estas palabras en su defensa: *«no sabía que se tratase de un secreto»*. Un comentario a este mismo pasaje nos proporciona además los títulos de las obras en las que, al parecer, se hallaría el cuerpo del delito: ***Arqueras, Sacerdotisas, Ifigenia, Sísifo arrastrador de la piedra*** y ***Edipo***, y, a renglón seguido, nos remite a la autoridad de Heráclides Póntico, el cual, por añadidura, nos transmite otro dato más curioso aún: el poeta corrió el riesgo de ser apaleado en escena por los espectadores, encolerizados por lo que oían acerca de los misterios; pero él se acogió al altar de Dioniso; entonces los areopagitas reclamaron el derecho de ser ellos quienes lo juzgasen y le absolvieron a tenor de su valiente participación en la batalla de Maratón. Obviamente, la noticia no goza de la más mínima credibilidad. El pasaje entero parece haber sido «manipulado»(¡!) para que encajara de un modo etiológicamente burlesco con las ***Euménides,*** lo cual ha llevado a sospechar que su fuente sería una parodia contenida en alguna comedia famosa en tiempos de este peripatético donde se abordaran ciertos tópicos de la biografía esquílea[37].

Ahora bien, si el dictamen de la antigüedad es cierto, obviamente este material no está en la superficie; ello explicaría las grandes dificultades que siempre han encontrado los críticos para rastrearlos en su obra. Es cierto que Esquilo había escrito unos ***Eleusinios***, donde es probable que tocase la temática mistérica, pero no conviene confundir al Esquilo

[37] Véase M. R. Lefkowitz, *Lives*, p. 68.

histórico con el Esquilo de las ***Ranas***; aquí el poeta es caracterizado tal y como, al parecer, se retrataba a sí mismo en su poesía: habla en su peculiar estilo barroco y complejo, propio del «hombre bien nacido» que era; se diferencia de Eurípides por su piedad y representa un tipo de mentalidad arcaica muy en consonancia con la generación a la que pertenecía. Gracias a un testimonio de Ateneo (21 d), podemos afirmar que, probablemente, la dirección de las influencias habría sido justamente la contraria: los oficiantes del ritual mistérico solían copiar el *'atrezzo'* que el eximio poeta trágico exhibía en escena[38]. No obstante, el hecho de que las presuntas obras infractoras sean dramas satíricos añade un elemento más a la discusión[39]. Pues que la *vis* cómica esquílea se hubiera desbordado contra estos ritos, nada tendría de sorprendente, dada la reputación que tuvo su sentido del humor[40], y que ello le hubiera ocasionado algún contratiempo con la justicia, tampoco es descabellado suponerlo. De haber sido así, ganaría fundamento la historicidad del citado proceso, pero siguen sin encajarnos tales libertades con el hombre respetuoso y piadoso que nos retrata Aristófanes.

1.5.1.3. Por último, se ha sugerido también algún tipo de deuda con Epicarmo, el más conspicuo representante de la comedia siciliana. Los signos existentes de la conexiones entre ambos poetas son muy escasos; más bien, se tiende a creer que el cómico fue realmente el influido[41]. Un escolio a ***Eum.*** 626 refiere cómo Epicarmo gustaba de mofarse de ciertos manierismos esquíleos, pero tales parodias no pasaban de simples menciones a palabras sueltas y se dirigen a las obras en general. Como está documentado en Ateneo (8.362 b), el siciliano había compuesto algunas obras con el mismo título que conocidísimas tragedias de Esquilo, ***Per-***

---

[38] M. F.-Galiano, *Introducción*, p. 15.

[39] Cf. D. F. Sutton, «Aeschylus and the Mysteries: A suggestion», ***Hermes*** 111(1983), pp. 249-251.

[40] Cf. R. G. Ussher, «The other Aeschylus», *Maia* 29-30 (1977-78), pp. 13-25; A. Setti, ***Eschilo satirico e altri saggi,*** Roma, 1981, pp. 15-123.

[41] M. Griffith, *art. cit.*, p. 116.

sas y *Teoros*, lo cual sugiere la posibilidad de que su conocimiento de la producción del trágico fuera limitado; por el contrario, nuestro dramaturgo sí que pudo acceder a la totalidad de la de aquél. No hay razón, sin embargo, para pensar que el estilo esquíleo fuera afectado de algún modo por el del cómico.

1.5.2. En lo que a las ideas políticas se refiere, no es posible precisar cuál habría sido su compromiso político tanto con la cambiante Atenas como con la convulsa Sicilia que había visitado. Que sepamos, no participó en la política activa. Su intervención como hoplita en los momentos de máxima exaltación nacional frente a la amenaza persa sugiere que, ante todo, procuró ser un buen ciudadano. De los testimonios aducidos hasta aquí, sin embargo, no deben extraerse rápidas conclusiones sobre su ideología ética y política. La cautela se impone ahora de un modo imperioso. Se ha dicho[42] que, tratándose de un poeta que asistió a la caída de la tiranía, la victoria sobre los persas y el nacimiento del imperio ateniense, nadie puede negar que Esquilo tuviese sus propios puntos de vista en materia política, ni que la realidad política desempeñase algún tipo de papel en sus tragedias; pero defender, por el contrario, que su producción teatral fuera el campo de batalla de la propaganda política de su tiempo o que nuestro hombre era un auténtico pensador político[43], parece excesivo. La peregrina teoría tradicional según la cual Esquilo habría partido para Sicilia desencantado precisamente por el curso que tomaban los acontecimientos políticos posteriores a la caída de la tiranía, dadas las supuestas simpatías que como conservador profesaba a dicha ideología, a tal o cual facción política, es una mera especulación. Lo que hoy día sabemos sobre la histo-

---

[42] Cf. S. Ireland, ***Aeschylus***, Supl. de ***G & R*** n.° 18, Oxford, 1986, p. 5.

[43] Cf. F. Stoessl, «Aeschylus as a Political Thinker», ***AJPh*** 73 (1952), pp. 113- 139; H. D. F. Kitto, «Political Thought in Aeschylus», ***Dioniso*** 43 (1969), pp. 159-167. Para un interesante estado de la cuestión, véase J. Lens, «Historia y Política...», pp. 67-83. Más recientemente, Chr. Meier, ***De la tragédie grecque comme art politique,*** París, 1991, pp. 85-205

ria de este período aconseja precaución antes de reducir las cuestiones ideológicas que aparecen en sus tragedias a una pura alegoría de situaciones contemporáneas, o, simplemente, convertir su obra en el campo de batalla de la propaganda política de la época[44]. Es cierto que la teoría política antigua la conocemos muy mal, pero lo poco que se sabe nos autoriza a sospechar que Esquilo tenía ideas propias y de un alcance mucho mayor que el de la simple presencia o defensa perentoria de una política efímera. El poeta trágico se refugia en un mundo mítico creado a su medida, un mundo que puede controlar y moldear a discreción, un espejo, en suma, en el que el hombre se ve a sí mismo y con el cual analiza, sopesa y toma la medida a los límites de la condición humana[45].

Quienes tras Etéocles, Danaides, Agamenón o Prometeo han querido ver a Temístocles, Pericles, Cimón o Protágoras ciertamente han desorbitado la cuestión[46]. Si así fuera, deberíamos encontrar su máxima expresión en los ***Persas,*** tragedia que, como se dijo, aborda un tema histórico contemporáneo. Pero es precisamente a propósito de dicha obra donde hay mayores desacuerdos entre la crítica acerca del grado de compromiso con la historia real que se observa tras la pantalla mítica[47]. Algunos importantes acontecimientos históricos, es cierto, parecen palpitar tras ***Suplicantes*** y

[44] Cf. C. W. Macleod, «Politics and the ***Oresteia***» ***JHS*** 102 (1982), pp. 124-144 (= L'Unità dell'Orestea, ***Maia*** 25 (1973), pp. 267-92).

[45] Cf. V. di Benedetto, ***L'Ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo,*** Torino, 1978; J. A. López Férez, «Tragedia griega y pensamiento», ***Epos*** 6 (1990), pp, 13-35. Sobre la visión del universo cósmico esquíleo, véase B. Deforge, ***Eschyle, poète cosmique***, París, 1986. Una revisión reciente y muy inteligente de la auténtica dimensión de la política en la tragedia esquílea y sus relaciones con la religión y el mito la hallamos en A. M. Bowie, «Religion and Politics in Aeschylus *Oresteia*», *CQ* 43 (1993), pp. 10-31.

[46] Cf. C. R. Cole, ***HSCPh*** 81 (1977), pp. 99-111; A. J. Podleki, ***op. cit.***, pp. 55 ss., íd., ***CF*** 26 (1972), pp. 64-71; A. Diamantoupolis, ***JHS*** 77 (1957), pp. 220-29; L. A. Post, *CW* 44 (1950-51), pp. 49-52.

[47] Cf. R. P. Winnington-Ingram, ***Studies in Aeschylus,*** Cambridge, 1983, p. 52; F. R. Adrados, «Esquilo hoy», en ***Los Griegos, hoy***, Cuadernos de la Fundación Pastor, n.° 29, Madrid, 1982, pp. 11-45.

Orestea; no obstante, recuérdese que Esquilo era, ante todo, un dramaturgo que aspiraba a obtener el triunfo en un certamen, y que, por lo tanto, habría sido muy arriesgado para él provocar el malestar de sectores concretos de su público con determinados comentarios políticos[48]; amén de que el trágico griego se impone una autorrestricción a tenor de la necesidad de concentración y economía que exige una bien construida arquitectura dramática. Aunque no insensible ante la realidad cotidiana, el poeta remite los problemas al mundo de la vaguedad gnómica que comportaba el mito.

1.6. Por último, retomando los pormenores biográficos que veníamos tratando, diremos que el ***Marmor Parium*** fecha su muerte en Gela alrededor del 456-55 a. C. La ***Vida*** y el ***Suda*** coinciden en afirmar que vivió unos sesenta y nueve años. La biografía manuscrita, además, refiere cómo a la muerte de Esquilo los geloos decidieron honrarle con una magnífica ceremonia fúnebre a expensas públicas e hicieron inscribir sobre su tumba el famoso epitafio al que más arriba aludíamos:

Este sepulcro contiene a Esquilo, el hijo de Euforión,
ateniense, muerto en Gela, la rica en trigo.
De su valor el eximio bosque de Maratón podría hablar
y el medo de espesa cabellera, que le conocen bien.

No parece verosímil, sin embargo, la noticia que sigue a este epitafio según la cual hasta su túmulo, como si de un numen se tratara, se allegaban en peregrinación cuantos poetas trágicos pretendían iniciarse en las lides dramáticas. Asimismo, tampoco es creíble que el propio Esquilo hubiera sido el autor de tales versos, ya que, como sostiene Page[49], sólo Pausanias (1.14.5) y Ateneo (627 c) sustentan

---

[48] Cf. I. Ireland, ***op. cit.***, p. 6.

[49] D. Page, ***Further Greek Epigramms***, Cambridge 1981, pp. 131-2. Véase, más recientemente, la opinión de L. A. de Cuenca, «Esquilo: el combatiente de Maratón», en ***El héroe y sus máscaras***, Madrid, 1991, pp. 100-107.

tal opinión, y resulta muy llamativo que la biografía anónima ignore tan importante pormenor. Pese a que, desde Pausanias, se había visto como un detalle de buen gusto la omisión de toda referencia a su carrera literaria, así como el énfasis puesto sobre su actividad bélica, linaje y ciudad de procedencia, es este intencionado «olvido»(¡!) lo que levanta mayores sospechas; es harto improbable, pues, que Esquilo hubiera dejado escritos semejantes versos.

La *Vida* asimismo nos ofrece un relato sobre su muerte que coloca a Esquilo en la esfera de los poetas extraordinarios y magníficos, pero, al mismo tiempo, parece rebajarle. Nuestro poeta había recibido un oráculo según el cual tendría una muerte violenta: *Celestial dardo te matará*, rezaba el acertijo, y fue muerto por un águila que llevaba entre las garras una tortuga. El relato del anónimo biógrafo omite, sin embargo, un detalle que hace esta muerte mucho más cómica: el águila, confundiendo su calva cabeza con una roca, dejó caer sobre ella la tortuga (Eliano, *Nat. an.*, 7.16).

La muerte como resultado de un oráculo malinterpretado eleva al trágico a la dignidad de poeta famoso. Tal como ocurre en el caso de otros eximios vates antiguos, caso de Homero, Hesíodo y Arquíloco, la estructura del relato sobre la muerte de Esquilo tiene una relación inversa e irónica con su poesía: el dramaturgo fue muerto por una tortuga, el animal cuyo caparazón era utilizado para fabricar liras. La intención paródica presente en la tradición habría sido la de subrayar el hecho de que su propio arte le había matado[50]. Al final de este episodio, la biografía recuerda que el citado oráculo aparecía inscrito sobre su tumba: *«Salido de las garras de un águila, en la frente golpeado, he muerto»*. Eludiendo toda mención a la tortuga, el biógrafo ha querido que la «inscripción»(¡!) suene menos cómica, otorgue solemnidad a tan terrible momento y recuerde al lector otros casos famosos de otros no menos afamados poetas[51].

En fin, de la fama y honores que gozó a título póstumo nos habla, en primer lugar, el número de victorias que había

[50] Cf. M. R. Lefkowitz, *op. cit.*, p. 72.
[51] *Ib.*, p. 73

obtenido en los certámenes dramáticos. La *Vida* cita catorce y recuerda que también logró triunfos póstumos; el ***Suda***, por el contrario, asegura que, para unos, fueron veintiocho y, para otros, trece. Es obvio que la primera cifra del léxico bizantino incluiría los triunfos póstumos. En efecto, los atenienses llegaron a profesarle tal afecto que votaron una ley en virtud de la cual se concedería un coro a todo aquel que desease poner en escena las tragedias de Esquilo. Un importante escolio (*ad* Ar. ***Acarn.***, 10) añade además que, al parecer, esta medida legal afectó únicamente a los dramas de nuestro poeta. Euforión, el hijo de Esquilo, fue uno de estos afortunados poetas a los que se les concedió un coro, y llegó a vencer nada menos que en cuatro ocasiones con tragedias de su padre (***Suda***).

Aristófanes recordaba veintinueve títulos famosos; sus interesantes opiniones sobre técnica dramática a propósito de la *'anagnōrisis'* de ***Coéforos*** y de la ***Electra*** eurípidea; los paralelos observados entre ***Hécuba*** (1035-38) y ***Agamenón*** (1343-46), entre ***Troyanas*** y ***Prometeo*** (51 ss.= 39; 424= 953 ss., respectivamente); las ***Ranas*** de Aristófanes, los fragmentos 161 y 720 (ed. Kassel-Austin), etc., sugieren reputadas reposiciones. Todos estos indicios dan fe de que los dramas esquíleos seguían representándose al menos cincuenta años después de la muerte del gran poeta[52]. La reposición de la obra esquílea fue ciertamente una medida romántica en tiempos de decadencia espiritual, un último balón de oxígeno para la maltrecha Atenas en las postrimerías de la guerra del Peloponeso[53].

A mediados del siglo IV a. C. su fama ya estaba consolidada. Plutarco refiere (***Or. Vit.***, X. 841) cómo Licurgo, el gran estadista ateniense amigo de Aristóteles, había mandado esculpir en bronce las efigies de los tres grandes trágicos

---

[52] Cf. R, Meridor, ***AJPh*** 96 (1975), pp. 5-6; M. F.-Galiano, *Introducción*, p. 46.

[53] Cf. G. Willis, ***AJPh*** 90 (1969), pp. 48-57. La victoria de Esquilo en ***Ranas*** obviamente se hace eco de ese ambiente favorable que rodeó a las reposiciones de la obra esquílea en una época de claro decaimiento del género trágico.

a fin de que se enseñoreasen en el teatro de Dioniso. Pausanias (1.21.1) asegura que la imagen de Esquilo tardó bastante tiempo en unirse a las de Sófocles y Eurípides, lo que parece sugerir que, frente a los otros dos grandes trágicos, su prestigio sufrió una cierta merma hacia mediados del siglo IV, coincidiendo con el auge del teatro eurípideo; no obstante, el reconocimiento oficial o estatal hacia su persona y obra se vio plasmado en una iniciativa legal promovida por Licurgo, en virtud de la cual se ordenaba conservar copias oficiales de sus tragedias en los archivos públicos de la ciudad.

2. Obra de Esquilo

2.1. La producción esquílea fue realmente vasta. El ***Suda*** dice *«escribió no sólo elegías, sino también noventa tragedias»*. La ***Vida*** manuscrita aclara que fueron *«setenta dramas y, además de éstos, alrededor de cinco obras satíricas»*. Por fin, una lista de las obras que acompaña a la biografía en el códice mediceo *M* (Florentinus Laur., 32.9) registra 73 títulos, dispuestos en cuatro columnas por orden alfabético con 18, 19, 18 y 18 obras respectivamente. Al parecer se trata de un catálogo antiguo que quizá podría remontar a la actividad pinacográfica de los filólogos alejandrinos, y, en particular, de Calímaco[54]; pero, puesto que faltan de la lista al menos siete o quizá once obras perdidas atribuidas a Esquilo por gramáticos antiguos, se ha supuesto que se habría perdido una quinta columna con 18 títulos[55]. Si eliminamos de la primera columna la duplicidad del nombre

---

[54] Cf. O. Regenbogen, Pvinax, *RE* XX, 2, col. 1426.

[55] En 1893, A. Dieterich, ***RhM*** 48, 141-6, propuso una reconstrucción muy ingeniosa de la columna perdida: ***Glauco Potnieo*** iría después del ***Gluaco Póntios*** *('marino')* de la línea 3, ***Sacerdotisas*** viene tras ***Ifigenia*** en la línea 6, ***Palamedes*** se sitúa entre ***Ostólogos*** en la 12 y ***Penteo*** en la 15, ***Sísifo arrastrador de la piedra*** asimismo tras ***Sémele*** en la línea 15 y antes de ***Sísifo fugitivo*** en la 16, y ***Fineo*** después de ***Fórcides*** en la 17. Unicamente ***Oritía*** queda fuera de lugar junto a ***Psicagógos*** en la línea 18. Pero, pese al atractivo de la reconstrucción propuesta, se han señalado algunos problemas, expuestos principalmente por W. Bannier, ***RhM.*** 55 (1900), 479-80, y U. v. Wilamowitz, ***Aischylos Interpretationem***,

Phrygioi y *Phryges*, tendríamos un montante de 17, 19, 18, 18 y (18 ¿?), que sumaría justamente los noventa del *Suda*.

Los títulos del catálogo serían los siguientes:

1	2	3	4
Agamenón	*Atamante*	*Egipcios*	*Etneas «auténticas»*
Etneas «falsas»	*Amimone*	*Argivos*	*Argo o Remeros*
Atalanta	*Bacantes*	*Basarídes*	*Glauco marino*
Danaides	*Dictiulcos*	*Siete*	*Euménides*
Epígonos	*Eleusinios*	*Helíadas*	*Edonos*
Heraclidas	*Tracias*	*Teoros o Istmiatas*	*Ifigenia*
Ixión	*Suplicantes*	*Cabiros*	*Calisto*
Cretenses	*Cerción*	*Circe*	*Heraldos*
Cares o Europa	*Layo*	*León*	*Lemnios*
Licurgo	*Memnón*	*Misios*	*Mirmidones*
Muchachos	*Nemea*	*Nereidas*	*Níobe*
Xantrias	*Edipo*	*Juicio de las armas*	*Ostólogos*
Penteo	*Perrébides*	*Proteo*	*Persas*
Penélope	*Propómpos*	*Prometeo Encadenado*	*Prometeo portador del fuego*
Prometeo liberado	*Polidectes*	*Salaminios*	*Sémele o Hidróforas*
Sísifo fugitivo	*Esfinge*	*Arqueras*	*Télefo*
Nodrizas	*Hipsípila*	*Filoctetes*	*Fórcides*
Frigios	*Friges o Rescate de Héctor*	*Coéforos*	*Psicostasía*
	Psicagogos.		

En la hipotética quinta columna del catálogo pudieron haber figurado las siguientes obras:

Glauco Potnieo, Sacerdotisas, Palamedes, Prometeo prendedor del fuego, Sísifo arrastrador de la piedra, Fineo y ***Oritía.***

Habría que incluir también, aunque con menor seguridad, los títulos: ***Alcmena, Los constructores de alcobas (Talamopeos), Cieno***, ***Tereo*** y un ***Tenes.***

Berlín 1914, p. 19, n. 2. Para una discusión más detallada, véase T. Gantz, «Aischylos' Lost PLays: the Fifth Column». *RhM* 123 (1980) 210-222.

Pero, en fin, una vez confrontado el catálogo mediceo con los datos del *Suda*, está claro que hay un buen número de dramas esquíleos que sólo son un título para nosotros; y, es más, estamos autorizados a sospechar que ya eran un enigma para los propios filólogos alejandrinos. J. Mette y S. Radt, en sus respectivas ediciones de fragmentos[56], dan como seguros ochenta títulos: el ***Tenes*** es considerado dudoso por ambos, y ***Frigios*** y ***Cicno*** son discutibles a juicio de Radt. No obstante, las cuentas que se hace M. F. Galiano[57], a nuestro entender, parecen más acertadas. Los editores citados, en efecto, no reparan en el hecho de que el catálogo distingue dos ***Etneas***, una auténtica y otra apócrifa; la primera, como se dijo, sería la que se representó en Sicilia, y la segunda una falsificación muy conocida en la Atenas de su tiempo, por lo que la cifra total sumaría realmente 79 tragedias. Si, como Mette y Radt observan, trece son dramas satíricos (***Licurgo, Nodrizas, Amimone, Dictiulcos, Cerción, Esfinge, Teoros o Istmiatas, Circe, León, Proteo, Heraldos, Prometeo Pircaeo*** y ***Oritía***), tendríamos unas 66 tragedias (es decir, obras no-satíricas) repartidas en 22 tetralogías, de modo que la producción esquílea estaría formada por 88 dramas. Añádasele a dicha cifra las ***Etneas*** apócrifas y los ***Frigios*** y ya tenemos los 90 del ***Suda***. Sólo nos quedaría por conocer los títulos de nueve dramas satíricos, subgénero teatral ciertamente peor tratado por la historia de la transmisión textual[58].

En cuanto a la repartición tetralógica de los citados títulos, son innumerables las hipótesis, discusiones e intentos de reconstrucción o agrupación de los mismos por afinidades temáticas más o menos justificables. W. Schmid[59] postula que el número de tetralogías temáticas no abarcaría más allá de la mitad de la producción total esquílea, a tenor de

---

[56] H. J. Mette, ***Die Fragmente der Tragödien des Aischylos***, Berlín, 1959; S. Radt, ***Tragicorum Graecorum Fragmenta***, vol. II, *Aischylos*.

[57] *Introducción*, pp. 47-8.

[58] Cf. D. F. Sutton, ***The Greek Satyr Play***, Meisenheim/Glan, 1980, pp. 14-35.

[59] ***Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung***, Berlín, 1981.

un *criterio* no del todo explicitado; F. Galiano[60], sin embargo, ciñéndose a la distribución propuesta por Radt, propone una distribución más optimista y piensa que pueden hallarse indicios de al menos 19 tetralogías completas o incompletas, según el acuerdo general de la crítica. Con todo, las únicas seguras serían las siguientes:

1. *Fineo, **Persas**, Glauco Potnieo, Prometeo Pircaeo.*
2. *EDIPODEA (¿?): Layo, Edipo, **Siete contra Tebas**, Esfinge.*
3. *DANAIDEA (¿?): **Suplicantes**, Egipcios, Danaides, Amimone.*
4. *LICURGEA: Edonos, Basárides, Muchachos, Licurgo.*
5. ***ORESTEA: Agamenón, Coéforos, Euménides**, Proteo.*
6. ***PROMETEIDA (¿?): Prometeo encadenado**, Prometeo liberado, Prometeo portador del fuego (..........................).*

Menos probables, en cambio, son las adscripciones siguientes:

7. *Mirmidones, Nereides, Friges o Rescate de Héctor (........................).*
8. *Psicagogos, Penélope, Ostólogos, Circe.*
9. *Juicio de las armas, Tracias, Salaminias (......................).*
10. *Cares o Europa, Memnón, Psicostasía (..........................).*
11. *Sacerdotisas, Talamopeos, Ifigenia (...................).*
12. *TELEFIA (¿?): (..........) Misios, Télefo (..............).*

---

[60] *Introducción*, pp. 49-53. Para otras posibles distribuciones, véase S. Radt, *TGrF*, II, pp. 111-19; R. P. Winnington-Ingram, *JHS* 81 (1961), 141-52; A. J. Podlecki, *BICS* 22 (1975), 1-19; T. Gantz, *AJPh* 101 (1980), 133-64; M.T. Luzzatto, *SCO* 30 (1980), 97-122; A. Katsouris, *Dioniso* 53 (1982), 47-60; B. Deforge, *REG* 99 (1987), 30-44; A. L. Brown, *BICS* 37 (1990), 50-6.

13. *Lemnios, Filoctetes (..................) (........................).*
14. *Argivos, Eleusinios, Epígonos, Heracles.*
15. *Penteo, Xántrias, Bacantes, Nodrizas*
o quizá también:
Arqueras, Atamante, Sémele o Hidróforas (......................)
16. *Lemnias, Hipsípila, Nemea, Cabiros.*
17. (........................), *Fórcides, Polidectes, Dictiulcos.*
18. *Alcmena, Heraclidas (......................), León.*
19. *Parrébides, Ixión (....................) (.........................).*

Quedan fuera de esta clasificación aquellas tragedias y dramas satíricos a los que es imposible identificar con una tetralogía conocida, a saber: *Helíadas, Argo o Remeros, Glauco marino, Calisto, Níobe, Atalanta, Cretenses, Sísifo fugitivo, Sísifo arrastrador de la piedra, Propompos, Palamedes, Cerción* y *Oritía.*

2.2. Como sabemos, los trágicos competían en los festivales del calendario oficial ateniense, al menos durante la época clásica, con tres tragedias y un drama satírico. Las fuentes antiguas suelen referirse a tan singular agrupación de obras dramáticas con las denominaciones alternativas de ***tetralogías*** o ***trilogías***. Las *didascalias* registran siempre el término tetralogía para referirse a la presentación de cuatro dramas (*hypóthesis* de *Siete*; *hypóthesis* del ***Layo*** en ***POxy.*** 2256 fr. 2); el sentido originario del término aludiría al requerimiento legal, establecido en la Atenas clásica quizá desde los primeros tiempos de la tragedia, en virtud del cual se exigía la presentación de cuatro obras juntas y relacionadas por la acción dramática; *trilogía*, en cambio, es un término acuñadado por Apolonio y Aristarco para referirse, en concreto, al mayor grado de cohesión interna y trabazón temática de la ***Orestea***, de la cual —entendían ellos— su correspondiente drama satírico, el ***Proteo***, quedaba excluido. Tal exclusión se justificaría, al parecer, por el diferente criterio de conexión temática que defendían estos grandes

filólogos del *Museo*[61]. Obviamente, creemos, los alejandrinos operaban con unos principios teóricos y literarios propios, en los que primaría más la acción dramática misma que la pura y simple presentación formal de cuatro obras en un certamen. Es presumible que, durante el siglo V a. C., los trágicos tuviesen en mente algún tipo de principio temático unificador al presentar cuatro piezas relacionadas de alguna forma, elemento que quizá en ningún caso debió de ser demasiado estricto, como se observa en la tetralogía esquílea mencionada en primer lugar (*Fineo, **Persas**, Glauco Potnieo, Prometeo Pircaeo)*, donde el hilo conductor de la historia es muy tenue, pero no hay ningún testimonio que lo confirme. Lo que la producción de Esquilo revela, al parecer, es una cierta tendencia a entrelazar narrativamente las tres tragedias con una acción continua, como si de tres actos de una misma pieza se tratara. La expresión más perfilada de dicha tendencia sería la ***Orestea***. No está nada claro, sin embargo, cuál era el verdadero papel del drama satírico en este contexto, aunque podía estar relacionado con la acción global mediante los personajes y el mito cuando no seguía claramente la secuencia continua de la acción trágica[62]. Que ésta fuera la técnica más antigua y su observancia una regla siempre respetada por todos los dramaturgos, es una interrogante sobre la que no hay un asenso general. Para Garvie[63] es altamente probable que Esquilo —aunque no siempre— hubiera compuesto tetralogías en las que las tragedias estaban conectadas temáticamente[64], pero hay pocas pruebas que confirmen la teoría tradicional de que el de Eleusis había sido el inventor de dicha práctica, o de que ésta era la norma habitual en su tiempo.

---

[61] Cf. T. Gantz, «The Aiscylean Tetralogy: Prolegomena», *CJ* 74 (1979), 289-304; esp. pp. 291-2.

[62] *Ib.*, p. 293.

[63] ***Aeschylus. Choephori***, Introdction and commentary by A. G. Garvie, Oxford, 1986, xxvi.

[64] En contra de esta opinión está O. Taplin, ***The Stagecraft of Aeschylus***, Oxford, 1977, p. 196, quien se muestra muy escéptico y defiende la opinión de que ninguna obra de Esquilo estaba conectada temáticamente. Para una visión más ponderada, cf. T. Gantz, *AJPh* 101 (1980), 133-64.

El *Suda*, a propósito de Sófocles, sostiene que éste la había abandonado en un período concreto de su carrera artística, lo cual sugiere, aparentemente —continúa Garvie—, aunque no tiene porqué, que fue lo más acostumbrado antes de él, e incluso que Sófocles había compuesto trilogías ligadas durante su primera etapa como dramaturgo. Las didascalias, en efecto, registran una ***Telefea,*** de la que nada sabemos, salvo el título. En el 467 a. C., Polifrasmón representó una ***Licurgea,*** título que Aristófanes (***Thesm.***, 135) también atestigua para Esquilo, como vimos. Después su nieto Filocles adquirió cierto renombre con un ***Pandión,*** un tal Meleto con una ***Edipodea.*** Y Eurípides, al parecer, en el 415 a.C., había puesto en escena tres tragedias (***Alejandro, Palamedes, Troyanas***), que, si bien no constituían una trilogía al estilo esquíleo, no obstante estaban ligadas de alguna manera por la importancia concecida a la denuncia de la guerra; la profundidad del planteamiento trágico sólo podía asegurarse a lo largo de tres obras[65]. Quizá también sea cierta la noticia (Elian., ***Var. Hist.***, 2.30) de que Platón había compuesto una tetralogía que después él mismo habría retirado del certamen.

El hecho de que, concluye Garvie, ***Orestea*** sea la única trilogía superviviente hace muy arriesgado generalizar sobre que ésta fuera la práctica habitual de Esquilo. Es más, algunos intentos de reconstrucción de sus tragedias perdidas se han basado en la arriesgada presunción de que todas sus trilogías debieron de haber seguido el mismo esquema compositivo de aquélla[66]; sin embargo, no podemos estar seguros de que fuera el único esquema posible. Teniendo presente, pues, este hecho, tampoco es improbable que nuestro trágico hubiera adoptado diferentes técnicas compositivas en diversas etapas de su carrera. Las grandes diferencias observadas entre ***Siete*** y ***Euménides*** han llevado a postular que, después del 467 a. C., Esquilo habría derivado hacia un nuevo tipo de composición trialógica, más optimista, que es

[65] Cf. T. B. L. ***HSCPh*** 77 (1973), pp. 85-124; R. Scodel, ***The Trojan Trilogy of Euripides***, Göttingen, 1980.

[66] Cf. A. F. Garvie, ***Aeschylus' Supplices: Play and trilogy***, Cambridge, 1969, pp. 183-5

la que caracteriza precisamente a *Orestea*[67], caracterizada por una continuidad orgánica estructural cuyo componente principal es el intencionado equilibrio de todas sus partes. Con todo, aunque no es posible decidir si la forma trialógica ligada era peculiar o no de Esquilo, sí parece haber sido la técnica que mejor se adecuaba a la concepción que éste tenía de lo trágico.

Para un dramaturgo que se interesaba no sólo por el sufrimiento humano individual, sino también por la cadena de crímenes y castigos que afectan a toda una estirpe generación tras generación era el esquema compositivo más apropiado[68]. Una clara evolución en el terreno de las ideas pudo acarrear una evolución paralela en su técnica de trabazón trialógica, ya que, al final de su carrera teatral, la concepción teórica de la tetralogía había cambiado. ***Orestea***, ciertamente, es el producto más acabado de aquella progresión, presente ya en ***Persas***, que le había llevado desde la expresión del predominio constante del destino como fuerza inexorable, que interfiere en los avatares humanos y constituye el núcleo trágico por excelencia, hasta la manifestación de su esperanza en una vida mejor, en la cual el individuo controle por sí mismo los hilos de la existencia. De aquí que la trilogía que nos ocupa se articule como una tríada lírica cuyo punto culminante, ***Euménides***, significa la tan ansiada restauración del orden y la armonía fracturada por una ininterrumpida cadena de muertes sacrílegas durante generaciones.

Ahora bien, si el destino familiar es primordial en el entramado trágico esquíleo, y es el elemento unificador de la narración, al menos durante el período al que corresponden las obras conservadas, Esquilo no fue el inventor de

---

[67] A. F. Garvie, ***Aeschylus. Choephori***, p. xxvii. Véase también la discusión de C. J. Herington, ***TAPhA*** 94 (1963), 113-25; íd., ***The Author of the 'Prometheus Bound'***, Austin & London, 1970, pp. 76 ss.; B. Otis, ***Cosmos and Tragedy: an Essay on the Meaning of Aeschylus***, Chapel Hill, 1981, pp. 94 ss.

[68] A. F. Garvie, ***Choephori***, p. xxvii.

dicha estructura[69]: obviamente, la tomó de otros géneros poéticos. El conocimiento que éste tenía de la tradición literaria precedente pudo haberle permitido adaptarla a partir de la épica poshomérica, en la que sus compositores pretendían otorgar algún tipo de unidad a poemas largos estableciendo toda clase de conexiones entre diversas generaciones de una misma familia[70]. También se ha dicho que la disposición trialógica pudo ser una forma de encarar la solución a un problema capital para la mentalidad arcaica: el sufrimiento inmerecido del inocente y su resolución[71]. Si un hombre malvado prospera, podemos suponer que las culpas en las que incurra serán pagadas por sus descendientes y la justicia acabará imperando; pero si vemos sufrir a un inocente, es fácil sospechar que está reparando las culpas de sus antepasados: éste es el tema de la culpa heredada. En Esquilo estas ideas adoptan una configuración muy sofisticada. A lo que parece el hijo que hereda la culpa familiar no es nunca un sufridor inocente; junto a la culpa hereda también una cierta propensión a cometer nuevas culpas y, por consiguiente, incurre en algún tipo de responsabilidad por sus sufrimientos[72]. La trilogía ligada es la mejor forma de responder a tal progresión trágica, puesto que las tres obras constituyen una misma unidad dramática.

2.3. En fin, la inmensa mayoría de las tragedias mencionadas más arriba son sólo un título para nosotros, o, a lo sumo, un reducidísimo número de fragmentos en comparación con tan prolífica producción. Los hallazgos papiráceos habidos hasta la fecha —y que se han venido sumando a los restos ya conocidos por tradición indirecta— no contribuyen a mejorar el desolador panorama que ofrece la obra perdida. Son notables, es cierto, los fragmentos atribuidos a ***Dictiulcos* (*Los echadores de la red*)** y ***Teoros*** o ***Los pere-***

---

[69] *Ib.,* p. xxviii.
[70] Cf. P. Mazon, *Eschyle,* II, p. vii; A. F. Garvie, p. xxviii.
[71] A. F. Garvie, *ib.*
[72] Cf. T. G. Rosenmeyer, *op. cit.,* p. 295; A. F. Garvie, *ib.*

grinos del Istmo, *Níobe*, *Cares o Europa*, etc., pero, en general, los restos recogidos en la edición de S. Radt no suponen un avance significativo respecto al catálogo de Pack ni a los sucesivos informes que M. F. Galiano, desde 1961, ha ido sacando a la luz[73].

Desconocemos, verdaderamente, en qué medida el texto de las tragedias esquíleas pudo ser accesible al público tras el certamen teatral. Demasiado optimista, y quizá errónea, es la opinión de quienes defienden que el propio autor habría deseado asegurar a su obra una cierta difusión[74]. El trágico ateniense, es cierto, estaba obligado a realizar varias copias de las tragedias destinadas al concurso: la que entregaba al secretario del arconte en la fase de preselección; una vez elegido, compondría la del director de escena, las del primer y segundo actor, respectivamente, y la del coro. Si, como después veremos, Esquilo fue director de escena, actor y coreuta, el número de copias habría sido más reducido y tendrían un carácter más instrumental. Una vez concluido el festival, un ejemplar de las tragedias victoriosas quedaba depositado en el archivo oficial del arconte, el cual cualquier ciudadano podía consultar o, eventualmente, hacer copiar; asimismo, existiría la posibilidad de que los interesados accediesen al texto tomándolo directamente de las personas que habían intervenido en la representación (actores, coro, director de escena, etc.). No nos es posible especular, sin embargo, con el valor que pudieron tener en este estado de cosas las eventuales reposiciones de sus tragedias, aunque es muy probable que contribuyesen a consolidar algún tipo de difusión. Ya hemos recordado antes cómo en la comedia de Aristófanes se recogen al menos veintinueve títulos de Esquilo; sería, pues, tentador suponer

---

[73] R. A. Pack, ***The Greek and Latin literary Texts from Graeco-Roman Egypt***, 2nd. Ed. Ann Arbor, 1965 (primera ed. 1952); M. F.-Galiano, «Les papyrus d' Eschyle», ***Proc. IXth Intern. Congress of Papyrology*** (Oslo, 1958), Oslo, 1961, 81-133; H. J. Mette, ***Der Verlorene Aischylos,*** Berlín, 1963.

[74] Cf. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, ***Einleitung in die griechische Tragödie***, Berlín, 1921, p. 124.

que éstas fueran también las más conocidas. Dada la elevada nómina de poetas y obras representadas durante el período aúreo de la Tragedia Griega (ss. V-IV a. C.), nada tiene de extraño que se operase una primera selección de un modo espontáneo o automático, en el sentido de que sólo perduraron aquellas tragedias que más gustaron siempre al público.

Téngase en cuenta que la época clásica no puede considerarse una *edad libresca* en el sentido que hoy damos a este concepto[75]; no se trata de un mundo donde encontremos una difusión de libros a gran escala, ni una auténtica labor «editorial». El primer contacto con la literatura era oral; además el público griego era más afecto a oír que a leer. Por tanto, cuando hablemos de «difusión» o «edición», al menos para el siglo v a. C., hay que tener en cuenta que nos movemos en un cierto anacronismo. El interés por la literatura era cosa de eruditos, filósofos, rapsodas, maestros de escuela, que precisaban de un soporte escrito para sus respectivas actividades, pero no estamos todavía ante un público en el que estuviese extendido mayoritariamente el hábito de la lectura o, simplemente, el hecho físico de conservar libros en una biblioteca privada —salvo excepciones como las de Eurípides.

Es precisamente en los círculos cultivados de la Polis donde se encontrarían gentes lo bastante ilustradas como para aspirar a poseer los ejemplares de las más grandes obras literarias, aunque ello no prueba en modo alguno, al menos por lo que toca a Esquilo, que el trágico afrontase la tarea de preparar una edición de sus tragedias hecha por él mismo. Wartelle[76] sostiene la hipótesis de que la propia representación teatral no había ejercido, para la difusión de los textos dramáticos, una influencia mucho más fuerte de la que hubiera tenido la propia lectura semiprivada ante un público selecto de amigos, como era habitual en la Atenas

---

[75] Cf. R. Pfeiffer, ***Historia de la Filología Clásica, I.*** p. 48

[76] Cf. A. Wartelle, ***Histoire du texte d' Eschyle dans l'Antiquité,*** París, 1971, p. 55.

clásica. Ambos ámbitos de ejecución, representación y lectura, pudieron conjugarse, en el caso del teatro, para asegurar una transmisión textual consolidada, pero, con todo, sería un tipo de texto muy diferente del que un observador moderno podría imaginarse. Además, hay un tercer factor que aún no hemos contemplado. Si, como más arriba dijimos, Esquilo encabezaba una larga familia de personas dedicadas al teatro, es precisamente en el seno de tan ilustre saga donde pudo haberse custodiado la obra y la memoria del que ya los antiguos llamaran con toda justicia el «padre de la Tragedia».

Durante el siglo IV a. C. la obra de los tres grandes trágicos fue accesible al menos para un reducido grupo de sabios e intelectuales y su autoridad salvaguardada por el Estado[77]. Con un espíritu semejante al que los Pisistrátidas habían mantenido respecto a la poesía de Homero, Licurgo quiso establecer una *edición oficial* de sus respectivas producciones. Al adoptar tan crucial iniciativa, el estadista y orador ateniense no sólo tenía la intención de asegurar la buena conservación de los textos dramáticos, sino también proteger por añadidura el carácter religioso de dichos textos, dada su íntima conexión con el culto oficial de la ciudad. Obviamente dicha edición oficial no ha podido ser una edición completa de la tragedia clásica, no sólo porque habría tenido que incluir una cantidad ingente de material (¡algo más de trescientas, si nos atenemos a las cifras del *Suda!*)[78], sino también porque, ya desde esta época, muchos ejemplares autógrafos —quizá los más antiguos— estuvieran perdidos irremediablemente. La medida de Licurgo, por tanto, tenía como fin primordial dar respuesta a una necesidad imperiosa, a saber: la de fijar el repertorio que se habría constituido durante muchos años de continuas reposiciones.

Ahora bien, no puede asegurarse cuáles obras fueron editadas y cuáles otras cayeron en el olvido. Sería razonable

---

[77] *Ib.*, pp. 101-3.
[78] *Ib.*, p. 103.

creer con Wartelle[79], por lo tanto, que todas las alusiones a obras o indicaciones que nos dan los antiguos hayan pertenecido a algún tipo de edición o compilación de material; pero, por el contrario, no es posible afirmar con absoluta certeza que aquellas obras sobre las que la tradición guarda silencio, no formaban parte de ella, ya que los papiros muestran que el número de tragedias aún disponibles en el siglo II d. C. es más elevado de lo que la tradición indirecta nos permitiría suponer.

Hay que esperar hasta el siglo II a. C. para encontrar la famosa edición de Aristófanes de Bizancio. Entre otros indicios que nos confirman la importante labor crítica de este filólogo sobre el texto esquíleo, la prueba más segura viene dada por las introducciones (*hypóthesis*) que redactó para cada obra. Una gran aportación de este erudito fue la presentación colométrica de las partes líricas de los textos trágicos; su función era eminentemente «editorialística», a fin de facilitar su disposición física en el papiro. Dicho uso se mantuvo durante toda la Antigüedad a partir de él y es el origen de la colometría de los manuscritos medievales. Aristófanes de Bizancio, sin embargo, no mostró demasiado interés por conservar la notación musical de las secciones líricas de la tragedia, ya que su edición estaba destinada a la lectura y no a la representación[80]. La edición de Aristófanes fue, en suma, la edición de referencia, la ***Vulgata*** de la obra esquílea y, al parecer, la única autorizada que conoció el mundo helenístico[81].

Un estudio profundo de la transmisión textual arroja el desolador balance de que una gran parte de la tragedia de Esquilo ya se había perdido al final del Helenismo. Es cierto que su teatro encontró un nuevo camino en los inicios de la literatura romana, aunque sin el vigor e impulso de tiempos pretéritos. Sólo durante el siglo II d. C., y en un área geográfica alejada de los grandes centros culturales, encon-

---

79 *Ib.*, p. 109.
80 *Ib.*, p. 154.
81 *Ib.*, p. 176.

tramos pruebas de un auténtico *«Renacimiento»* de su teatro. Así, en la ciudad egipcia de Oxirrinco se han hallado restos papiráceos pertenecientes aproximadamente a unas cuarenta piezas, por lo cual podríamos conjeturar que en Alejandría, Roma, Pérgamo, etc., se leería un número mucho mayor aún[82]. Este vigor inicial, sin embargo, duró bastante poco, ya que no se mantendrá más de dos o tres generaciones. Es en tiempos de Adriano cuando la selección se había constituido definitivamente: se dotó al texto de escolios, comentarios, argumentos, etc., y adquiere un carácter escolar, fruto del interés erudito por los clásicos predominante en este período[83]. A continuación la difusión de su tragedia sufrirá un nuevo retroceso, aún más largo que el anterior, y no volverá a aparecer, bajo la forma de las siete obras conservadas, la ***Héptada,*** hasta finales del siglo X. El período bizantino, siglos X-XV, también mostró algún interés por Esquilo, aunque más restringido, puesto que la selección de las siete obras se redujo a tres, la ***Tríada***, compuesta por el ***Prometeo, Siete*** y ***Persas***, e incluso a veces una sola, el ***Prometeo.*** La ***Editio Princeps*** de la Héptada data de 1510 y salió de la imprenta del famoso Aldo Manuzio en Venecia.

3. *El arte de Esquilo: tradición e innovación*

3.1. La siete tragedias conservadas de Esquilo, como hemos visto, corresponden al período que abarca los últimos veintiocho años de su carrera teatral. Constituyen, asimismo, el máximo exponente de una actividad cuyos testimonios dan fe de una lenta pero progresiva evolución técnica y dramatúrgica. No sabemos nada de sus obras de juventud, salvo, claro está, lo poco que se quiera rastrear, y no sin riesgos, en los fragmentos supervivientes, ni estamos tampoco en condiciones de precisar en qué medi-

---

82 ***Ib.,*** pp. 177 ss.
83 Cf. U. v. Wilamowitz, ***Einleitung...,*** p. 175.

da Esquilo había innovado respecto a sus predecesores y competidores contemporáneos. Aristóteles (***Poet.***, 1449 a 20-21) resume a grandes rasgos el desarrollo histórico de la tragedia y destaca cómo este género había alcanzado *seriedad* y elevación formal cuando abandonó *el aspecto satírico primitivo* y se diferenció *de los relatos breves y el estilo jocoso.* No sabemos qué dramaturgo decidió dar por vez primera este salto cualitativo hacia el nuevo tipo de tragedia, pero es obvio que no pudo ser una aportación individual *'ex novo'*, sino una larga y ardua conquista en la que debieron de estar involucrados un buen número de poetas. Si bien Esquilo no fue el *'prôtos heuretḗs'*, el inventor del género, era tradición muy divulgada en el mundo antiguo que había sido el responsable de su desarrollo. Habría sido él, asimismo, quien había dotado a la tragedia de la fisonomía y naturaleza con que todavía la conocemos hoy día. Así lo recuerda Aristófanes, ***Ranas,*** 1004-5:

¡Oh, tú que por vez primera has elevado, cual torres, bastiones severos, y has engalanado el claroscuro trágico!

El propio autor de la ***Vida,*** que parece depender de esta misma tradición, se esfuerza por demostrar que los grandes logros alcanzados por la escena ateniense no sólo se debieron a Sófocles, sino también a Esquilo, a quien habría que considerar, por añadidura, puente de unión entre aquella primitiva tragedias de sus predecesores (Tespis, Quérilo, Frínico) y la más evolucionada de Sófocles, cuya carrera coincide con los últimos años de aquél. Desde este punto de vista, la ***Orestea*** vendría a ser una síntesis y culminación de las diversas posibilidades técnicas experimentadas por su teatro[84], de suerte que, entre la técnica claramente arcaizante que observamos en ***Agamenón*** —muy semejante a ***Per-***

---

[84] Véase el interesante análisis sobre la evolución de la técnica esquílea en A. N. Michelini, ***Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus,*** Leiden, 1982, pp. 67 ss.

sas— con una larguísima *párodo* de carácter informativo, más cercana al estadio original de la tragedia (p. ej., ***Suplicantes)***, y la más depurada de ***Euménides*** podríamos situar los límites de su evolución artística.

Ahora bien, cuál era el estado de la tragedia que él encontró y que, presumiblemente, se decidió a reformar, y en qué contexto inició su andadura, son interrogantes difíciles de responder. Esquilo conoció una ***proto-tragedia*** (Tespis, Quérilo, Frínico) y un ***proto-drama satírico*** (Prátinas), que habrían surgido de un mismo tronco común, un ***proto-drama*** de carácter mimético y festivo, y éste a su vez sería el fruto de la contaminación del antiguo *'Satyrikón'* del que hablaba Aristóteles y de una primitiva forma de ditirambo en un contexto festivo y ritual[85]. Para Aristóteles, con Esquilo, todo este proceso se da por concluido. En las tres décadas que separan a Tespis de Esquilo se produjeron las transformaciones necesarias que condujeron a la plena conquista de la solemnidad trágica[86]:

> *«... de historias breves y dicción jocosa, pues... provenía del* ***satyrikón****, asume tardíamente tonos solemnes, y el verso tetrametro se hace yambo. Al principio se utilizaba el tetrametro porque la poesía era* ***satírica*** *y, sobre todo, bailable, pero, tras imponerse la palabra, fue su propia naturaleza la que encontró el verso apropiado».*

En resumen: el primer Esquilo fue el responsable directo de que la Tragedia adquiriera el estatuto de expresión poética solemne. Por lo que sabemos de la tragedia primigenia

[85] Cf. F. R. Adrados, ***Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro,*** Madrid, 1972; M. Untersteiner, ***Le origini della tragedia e del tragico,*** Milán, 1984. Véase, más recientemente, D. Lanza, «La poesia drammatica: I caratteri generali, il dramma satiresco», en G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanz [eds.], ***Lo spazio letterario della Grecia Antica,*** vol I, tomo I, Roma, 1992, pp. 279-300.

[86] Cf. D. Lanza, «La poesia drammatica: I caratteri generali, il dramma satiresco», en ***Lo spazio letterario della Grecia Antica,*** vol. I, *La produzione e la circolazione del testo,* Roma, 1992, 279-300.

un coro llevaba todo el peso de la representación (D.L., 3.56), y su ejecución no era otra cosa que una especialización de la lírica de carácter mimético que era bien conocida en época arcaica; las representaciones de Tespis todavía dependían considerablemente del ámbito rural y festivo en el que había nacido el teatro. Se dice que inventó el primer actor para *«dar un descanso al coro»*, lo que sugiere que ideó la oposición entre el coro, representado por un corifeo, y un actor. Es claro que Tespis redefinió la función de aquel primitivo coro, el cual él entregó a Dioniso, y que éste fue un proceso continuado por otros trágicos en el que Esquilo tuvo un papel no pequeño precisamente. Temistio (26.213) afirma que introdujo la *'rēsis'* —tirada narrativa de un personaje en verso recitado, no cantado— y el *'prólogos'*, es decir, el parlamento que da entrada al coro. Tespis representó personalmente como actor sus obras, al principio, como pretende el ***Suda***, pintándose la cara, y después revistiéndose con una máscara.

Cuestión, sin embargo, no resuelta es el número de los integrantes del coro de Tespis. W. M. Calder III[87] ha defendido una hipótesis muy atractiva que arroja nueva luz al problema del papel del coro en los inicios del teatro. Cree que los ejecutantes del coro habrían sido seis; se apoya en uno de los títulos conservados en el artículo del ***Suda***, ***Muchachos (Eïtheoi),*** el cual recuerda un título similar de Baquílides (17 S.M.) ***Eïtheoi*** o ***Teseo.*** Éste es el ditirambo a los catorce mancebos y doncellas que se enviaban como tributo a Minos. El número de las víctimas varía en la leyenda, pero la versión ática de la misma muestra una singular preferencia por el catorce. Sabemos que la tragedia de Tespis no contaba con personajes femeninos —que fueron una innovación de Frínico—, lo cual quiere decir que este antiguo coro estaría compuesto por siete jóvenes. Teseo, por tanto, habría sido el protagonista de una rudimentaria tragedia, siendo ejecutado por el propio Tespis. Los seis restantes configurarían el coro que da título a la obra, según una costumbre que posteriormente está muy extendida. El antiguo coro de seis ejecutantes, prosigue Calder, pronto fue olvi-

[87] Cf. «The Size of Thespis' Chorus», *AJPh* 103 (1982), 319-20.

dado (no se conserva ningún fragmento trágico anterior al 480 a. C., salvo algún título) y, cuando Esquilo presenta en sus obras dos semicoros de seis coreutas, se supuso que, originalmente, el coro se habría compuesto de doce miembros. Así lo testimonia la *Vida* de Sófocles, cuya fuente principal pudo ser Heráclides Póntico, quien olvidó que Esquilo sencillamente había duplicado el número original de Tespis. Algunos restos vasculares, fechados en torno al 500-480 a. C., son testigos de la existencia de este coro de seis integrantes que pudo sobrevivir en las obras esquíleas más antiguas, tales como ***Muchachos*** o ***Eleusinios***[88].

Esquilo redujo *«la preponderancia del coro»* (Arist., ***Poét.***, 1449 a 15), el cual *«al principio cantaba en honor de los dioses desde su entrada»* (Temist., ***Or.***, 26. 316 D) y llevaba todo el peso de la dramatización (D.L. 3.56), que Esquilo entregó por completo a los personajes (***Vida***).

Un interesante pasaje de Filóstrato (***Vida de Apolonio de Tiana***, 6.11) resume muy bien todo este largo proceso: *«viendo (Esquilo) que el arte de la tragedia era tosco y desorganizado..., redujo los coros que eran exacerbadamente largos e inventó las conversaciones de los actores, descartando las largas monodias»* de los tiempos antiguos, es decir, sacrificó buena parte del elemento citaródico y musical de la representación en beneficio de una acción auténticamente trágica.

En efecto, la labor de Esquilo como organizador y dignificador de esta confusión primera (Ar., ***Ran.***, 1004-5) permitió al nuevo género acelerar este desgajamiento del viejo género del que había surgido. Para conseguirlo hubo de asignar el papel de *«protagonista»* (Arist., ***Poet.***) a la palabra, de manera que *«inventó»* el diálogo entre los personajes y redefinió la función dramática del coro. Se habían creado, por tanto, las condiciones primordiales de la tragedia antigua, las cuales se mantendrán hasta su desaparición. Se sirvió de los más diversos temas míticos. Sus tragedias están

---

[88] Cf. N. G. L. Hammond-W. G. Moon, ***AJA*** 82 (1978), 380-81. La reducción del coro trágico a siete o a tres en época helenística e imperial es un arcaísmo a juicio de Calder, ***CPh*** 70 (1975), 32-35.

llenas de dioses: tanto los personajes de escena como los de la *orquestra* son divinos, nos recuerda un suplemento a la ***Vida*** (***Vit. Aesch. Suppl.***, 63.4). No abusó de la «*peripecia, la complicación y el engaño*», en una palabra, del «*ilusionismo*» (***Vida***), como se verá. Quiso que sus obras descollaran precisamente por lo sublime de su temática (Filóstrato), pues entendía que era deseable una presentación digna, lineal, en donde no todo podía representarse ante la vista del público (Filóstrato).

La dignidad de sus temas y la forma de tratarlos, así como la elevación y gravedad de su lenguaje son características notables reseñadas, y no sin críticas, por los propios antiguos. A tal dignidad habría contribuido decisivamente, sin duda, el carácter épico de su temática (Eust. ***Il.***, 1298, 55-6); harto elocuente es, en este sentido, la noticia referida por Ateneo (8.347 e), quizá de procedencia cómica, según la cual el propio poeta afirmaba que sus obras eran «*migajas de los grandes festines de Homero*»[89]. El análisis más acerbo, sin embargo, lo hallamos en las ***Ranas*** de Aristófanes, para quien la hinchazón de su estilo le otorgaba, eso sí, la categoría de poeta prestigioso y antiguo, pero le alejaba de los gustos del público. Ciertamente, esta peculiaridad de su estilo compositivo es reseñada también por otros autores a lo largo de la Antigüedad. Dionisio de Halicarnaso (***De imit.***, 2, fr. 6.2.10) destaca su *grandilocuencia*, su *severidad* (***De Comp. verb.***, 22), comparable a la de Píndaro, Tucídides y Antifonte, representantes de lo que podríamos llamar el estilo severo; la *solemnidad*, pues gustaba de utilizar «*palabras grandes y de muchas sílabas*»[90]. La ***Vida***, que de

[89] Sobre el material homérico en la tragedia esquílea, véase R. Garner, ***From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry***, London-New York, 1990, pp. 21-48.

[90] Men., ***Asp.*** 414 le llama «*Esquilo el altivo*» y Quintiliano, ***Inst. Or.*** 10.1.66, en la más pura línea retórica, opina que Esquilo buscaba «*la armonía de la dicción... y en sus versos... además de eso, también el ritmo no es ni bajo ni dulzón ni sin origen, sino grave, viril y grandioso*», aunque por ello resultaba tosco y falto de elegancia. Plutarco (***De glor. Ath.***, 5.348 D) no es menos explícito al respecto y pondera «*de Eurípides la sabiduría, de Sófocles la elocuencia y de Esquilo la boca*». En su ***Discurso*** LII, estudio

alguna manera es también deudora de esta tradición, nos presenta a un Esquilo que busca *«lo poderoso y abultado»*, sirviéndose de *«onomatopeyas y epítetos»*, e incluso metáforas y toda suerte de recursos que contribuyeran a otorgar *grandeza,* solemnidad *('ónkos', grauitas)* a la expresión. Para alcanzar esta elevación y severidad formal el trágico emplea todos los mecanismos que tiene al alcance y, cuando no existen, los inventa: ingeniosas composiciones de palabras, acuñadas *ex professo* y que se convierten en *hápax legómena*[91]; términos épicos o de sabor arcaico[92], palabras exóticas, como por ejemplo los extranjerismos de ***Suplicantes***[93], epítetos ornamentales, metáforas y símiles procedentes de los más diversos ambitos[94], algunos de los cuales se repiten como auténticos *'Leitmotiv'* a lo largo de sus obras, como es el caso, por ejemplo, del símil de la red (manto-tela de araña) que se convierte en instrumento de muerte, repetido en lugares clave de la trilogía.

Por lo que respecta a la arquitectura dramática (*αἵ τε διαθέσεις τῶν δραμάτων*, ***Vit.***, 5), sus tragedias no destacan por la *«peripecia y el enredo, como entre los más jóvenes»*, pues sólo aspiraba a dar todo el peso a sus personajes, en la creencia de que era primordial la magnificencia y lo heroico, y considerando *«lo sentencioso ajeno a la tragedia»*. En tér-

comparativo sobre la forma en que los tres grandes trágicos construyen sus respectivos ***Filoctetes***, Dión Crisóstomo destaca su sencillez, severidad y despreocupación por lo verosímil frente a la mayor elaboración, acritud y elemento cotidiano de un Eurípides por ejemplo.

[91] Cf. W. B. Stanford, ***Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality***, Dublín, 1942; F. R. Earp, ***The Style of Aeschylus***, Cambridge, 1948.

[92] Cf. A. Lebeck, ***The Oresteia: A Study in Language and Structure,*** Cambridge Mass., 1971; A. Sideras, ***Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleische Sprache***, Göttingen, 1971; Fr. Solmsen, ***Hesiod and Aeschylus***, Ithaca, New York, 1949.

[93] Cf. M. F.-Galiano, *Introducción*, p. 92. Véase también A. Tovar, «Esquilo en la historia de la lengua griega», ***REC*** 14 (1972), 91-109.

[94] Cf. D. Sansone, ***Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity,*** Wiesbaden 1975; J. Dumortier, ***Les images dans la poésie d'Eschyle,*** París, 1935 (2ème éd., París, 1975); E. Petrounias, ***Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos***, Götingen, 1976; O. Smith, ***C & M*** 26 (1965), 10-72; B. H. Fowler, ***C & M*** 28 Göttingen (1967) 1-74.

minos de la crítica literaria aristotélica, la *peripecia* son los distintos cambios de fortuna que se suceden en la vida de un héroe trágico, como consecuencia de una complicada acumulación de incidentes. En este sentido, la producción esquílea pertenecería al tipo de tragedias que Aristóteles (***Poet.***, 1452a 14 ss.) calificaba como de *«factura simple»*, caracterizadas por la ausencia de peripecia y reconocimiento, ya que, en lugar de frecuentes cambios de dirección, la acción dramática es lineal y desarrolla una movimiento continuo desde los recelos y presentimientos iniciales hasta el cumplimiento de éstos en un clímax ascendente[95].

3.2. Capítulo aparte, dentro de las innovaciones esquíleas, lo constituye el problema del número de actores que estuvieron disponibles en los primeros tiempos. Según Aristóteles (***Poet.***, 1449), Esquilo fue el primero que elevó de uno a dos el número de los actores, continuando así el camino ya iniciado por Tespis; la introducción del tercero y la *escenografía* fueron logros de Sófocles. A este respecto, sin embargo, hay una interesante polémica no sólo entre los teóricos antiguos, sino también en el seno de la propia tradición peripatética. Diógenes Laercio (3.56) comparte la opinión «canónica» expuesta en ***Poética***. Temistio (26. 316 d), por el contrario, nos atestigua otra opinión del mismo Aristóteles en la que éste sostenía que *«el tercer actor y los 'okribantes'»* eran un hallazgo esquíleo, y concluye que la contribución de Sófocles fue en otros terrenos. La ***Vida***, por su parte, tercia en el litigio refundiendo ambas opiniones; es cierto que Esquilo *«descubrió el tercer actor»*, pero no oculta la autorizada opinión de Dicearco el Mesenio, quien prefería seguir la más pura ortodoxia aristotélica sobre la paternidad sofoclea[96]. Algo hay de cierto en esta aparente

---

[95] Véase el importante estudio de A. F. Garvie, «Aeschylus' Simple Plots», en ***Dionysiaca,*** pp. 63-86, y cómo se cumplen los presupuestos aristotélicos en la obra esquílea.

[96] En la biografía anónima convergen estas dos tradiciones críticas: 1) la *aristotélica,* según la cual el tercer actor es cosa de Sófocles; y 2) la *peripatética,* representada por los discípulos o ilustres continuadores del

contradicción. En efecto, como ya dijimos al tratar de Epicarmo, quizá la paternidad de la innovación no se deba a ninguno de los trágicos atenienses: Esquilo, a raíz de su primera estancia en Sicilia, la habría tomado del gran cómico megarense y trasladado después a Atenas, pues no hay que descartar algún tipo de intercambio de técnicas teatrales entre ambos dramaturgos. Un género dramático que comportase tres actores pudo tener una gran fortuna en Sicilia, si tenemos en cuenta, como se dijo, que la tiranía promocionó y costeó las representaciones teatrales. En Atenas la situación habría sido diferente: el poeta trágico tropezaba con no pocos problemas técnicos y económicos, ya que, por un lado, estaba a expensas del gasto que estuviera dispuesto a hacer el corego, y, por otro, las condiciones de la representación debieron de ser ciertamente precarias; todo ello justificaría el principio de economía que preside el *'casting'* de la mayoría de las tragedias griegas conservadas.

Era opinión tradicional que Esquilo, en la ***Orestea***, había adoptado la innovación de Sófocles, pero de una forma muy tímida y con escasa destreza. Sucede, sin embargo, que la dirección del préstamo fue realmente la contraria. El de Colono se encargó después de perfeccionar y obtener el máximo rendimiento dramático al hallazgo. Con posterioridad, la tradición confundió innovador y perfeccionador, y pronto se olvidó el verdadero origen de dicha práctica. El hieratismo de los personajes esquíleos no favorecía especialmente la aparición de un personaje adicional en escena que sobrellevase también el peso o la responsabilidad de la acción dramática, sino que, más bien, ideó otras funciones para él. Sófocles, por el contrario, bien porque dispusiera de mejores medios económicos, bien porque al desmarcarse de la trilogía ligada precisara un elemento añadido para compensar la deficiencia, eleva al tercer actor a la categoría de pilar básico y motor de la acción.

En efecto, los dramaturgos griegos dispusieron de un material humano restringido para representar sus tragedias. Las ***Suplicantes*** de Esquilo, que si bien no es la más antigua, sí al menos ilustra la fase más antigua de la dramatur-

gia esquílea, fue pensada para un actor y un coro. ***Siete contra Tebas*** fue compuesta para dos voces y un coro. No encontramos en Esquilo lo que Arnott llama «escenas triangulares»[97], es decir, escenas donde la dinámica trágica exigiera la intervención alternativa de tres actores. Aunque en ***Orestea*** encontremos a tres personajes en escena, no hablan a la vez más de dos. Existe, pues, una limitación a tres actores siempre presente en la tradición trágica antigua, aunque obviamente esto no quiere decir que se limitasen a tres personajes. El reparto puede ser incluso bastante largo, de lo que se deduce que no más de tres actores podían aparecer al mismo tiempo en escena. Esquilo sigue un principio de economía dramática a ultranza en su reparto y no suele utilizar personajes superfluos.

Esta restricción de actores, prosigue Arnott, responde obviamente al tipo de concepción teórica que los griegos tenían sobre su teatro: en primer lugar, puesto que, en el teatro primitivo, el coro fue lo fundamental y el actor se independizó de éste, era suficiente un número pequeño de actores; en segundo lugar, el papel de la tradición era considerable. Todo ello se traducía en una capacidad teatral escasa: puesto que había pocas representaciones al año, no eran urgentes los cambios e innovaciones, y resultaba poco atractivo salir de un modelo de teatro para lanzarse a la búsqueda de otro nuevo. Es obvio que hubo cambios, y no hay grandes problemas para atribuirlos casi todos ellos a Esquilo o a Sófocles, pero el teatro para el que Eurípides escribió a finales del siglo v a. C. difiere muy poco de aquel en que trabajó Esquilo a principios de siglo[98].

Estagirita, para quienes el tercer actor es innovación de Esquilo. La confusión probablemente no sea tal si tenemos en cuenta que ***Poética*** no pretende ofrecer una rigurosa investigación histórica de la evolución del teatro, sino una rápida ojeada a sus principales logros, y que quizá los propios eruditos peripatéticos trataron de rellenar esa laguna con un análisis histórico más profundo, y de ahí la disparidad de opiniones que arrastra la escuela peripatética al respecto.

[97] Cf. P. D. Arnott, ***Public and Performance in the Greek Theatre***, London-New York., 1989, p. 44.

[98] ***Ib.***, pp. 45-6.

El tercer actor es utilizado en tres lugares capitales de *Orestea.* La innovación contribuye a facilitar el movimiento escénico, pues permite la aparición de un tipo de personaje, al que podríamos llamar «creador de escenario», que no participa activamente en el diálogo. Arnott[99] entiende que Esquilo nunca integró al tercer actor plenamente en su esquema dramatúrgico, sino que le reservó para lo que podríamos llamar, un tanto anacrónicamente, los «efectos especiales». En realidad, todas las tragedias esquíleas pueden representarse con tan sólo dos actores, de modo que la adopción del tercero habría sido un experimento de carácter técnico, forzado quizá por la propia profundidad con que se aborda el conflicto trágico de la casa de Atreo. Con todo, el nuevo papel es manejado de una forma diferente según la ocasión, y cada nueva aparición, técnicamente hablando, representa una solución distinta y más evolucionada que la anterior[100]. En ***Agamenón*** no hay ninguna escena en la que hablen los tres actores al mismo tiempo, aunque sin el tercer actor, Casandra, la profetisa troyana, no podría aparecer en escena junto al Atrida, y sólo se la requiere para este cometido. De una forma tentativa y tímida, el actor *extra* aparece como un adjunto a la escena de los dos actores: primero, Casandra, aparece muda sobre el carro que transporta el botín de Agamenón, donde ella figura como un objeto más; después, entra en palacio tras ser abrumada por horrendas visiones, que confirman las sombrías premoniciones del Centinela y traducen en imágenes el triste sino de la casa real. En ***Coéforos*** se observa cómo, mediante una rudimentaria innovación técnica, el tercer actor se convierte por un instante en el foco de atención de la acción dramática: Pílades, también él silencioso al principio, sentencia con tan sólo tres versos el conflicto, a saber: la condena de Clitemestra (900-902). Por último, en ***Euménides***, es utilizado cuando, en presencia de Atenea, se enfrentan Apolo, Ores-

---

[99] *Ib.,* p. 47.

[100] Cf. A. N. Michelini, «Aeschylean Stagecraft and the Third Actor», *Eranos* 82 (1984), 135-147.

tes y el Coro de las Erinis. Aquí se observa cómo las tensiones derivadas de la innovación empiezan a desaparecer, y el tercer actor inicia el camino de la integración en el esquema dramatúrgico esquíleo, en virtud del cual el coro desempeña la misión de interlocutor e intermediario entre los actores[101]. El hecho de que el nuevo actor aparezca al principio sin decir palabra, y luego se requiera su concurso en los instantes de máxima crisis, podría tener origen en una práctica al parecer muy del gusto de Esquilo, como era la aparición en escena, totalmente en silencio durante una buena parte de la obra, de un personaje fundamental para la acción dramática. Famosas fueron ya para la propia Antigüedad tragedias como *Níobe* y *Mirmidones*, piezas en las que el elocuente mutismo de sus respectivos protagonistas, Níobe y Aquiles, no sólo conseguía crear una atmósfera de gran tensión e intenso *'páthos'*, sino también propiciaba las más insospechadas reacciones emocionales de parte del coro y los restantes personajes. Por consiguiente, al disponer de un elemento más, el espectáculo se agiliza; puede haber un mayor número de situaciones, más movimiento, y el diálogo se hace más flexible, complicado y realista[102].

4. *Espacio teatral y «puesta en escena»*

4.1. De la compleja realidad de la *puesta en escena* de la tragedia ática es poco lo que sabemos. Los datos de la ***Poética*** al respecto son decepcionantes y nos dejan en una total penumbra el período que abarca desde el 484 a. C., fecha de la consagración teatral de Esquilo, hasta el ***Edipo Rey*** (c. 420 a. C.), la cumbre del género trágico según Aristóteles, un lapso de tiempo de al menos sesenta y cuatro

[101] *Íd.* p. 146.

[102] Cf. G. P. Else, ***TAPhA*** 76 (1945), 1-10; J. Glucker, ***C & M*** 30 (1969), 56-77; B. Knox, «Aeschylus and the Third Actor», ***AJPh*** 93 (1972), 104-124. Sobre el silencio de los personajes como elemento dramático, véase O. Taplin, ***HSCPh*** (1985), 99-118 y 221-237.

años. Como dijimos, el poeta trágico antiguo no sólo escribe sus obras, sino también las «producía» e incluso actuaba en ellas. De Esquilo nos dice la tradición que estuvo activo en todos los ámbitos de la producción teatral, y que, al proceder así, seguía una costumbre muy arraigada desde los primeros tiempos del teatro, como parece deducirse de otro pasaje aristotélico referido a Tespis (*Ret.,* 1403 b 23 ss.). Lo habitual, según Ateneo (I, 20 d), era que el poeta fuera también actor. Particularmente famoso se había hecho por ejemplo Sófocles tañendo la lira en el *Tamiris*, escena inmortalizada por Polignoto en la llamada *Stoa Poikilé* (o Pórtico de las pinturas), y también jugando a la pelota en la *Nausícaa*, hasta que perdió la voz y hubo de abandonar esta actividad de su profesión.

Por consiguiente, el dramaturgo de los primeros tiempos fue responsable de los principales aspectos de la representación. De aquí que la *Vida* y Ateneo encuentren llamativo que Esquilo gustase de llevar toda la responsabilidad del espectáculo (*'oikonomía'*), indicio inequívoco de que en épocas posteriores dicha práctica había sido confiada ya a profesionales. Un drama era, por consiguiente, el resultado último de todas las actividades propias de la composición, actuación y escenificación, y el poeta debía ser un compendio de las más variadas artes: escritor, compositor de la música, coreógrafo, director de escena, actor, experto en vestuario, montador de escena, etc., difícil equilibrio que sólo los grandes dramaturgos podían compaginar con éxito. En efecto, para la tradición antigua, Esquilo no sólo había sido un acreditado innovador en lo relativo al atuendo, máscaras y escenografía, sino también un renombrado maestro de actores y coreutas[103]. Filóstrato (*Vit. Apol.,* 6.11) resume muy bien la aportación esquílea a la historia del teatro: «*... adaptó la puesta en escena a lo sublime... inventó máscaras convenientes al carácter de sus héroes, hizo calzar el*

[103] Para una inteligente visión de conjunto sobre Esquilo, maestro y profesional del teatro, véase O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford, 1977. También es útil a este respecto, U. Albini, *Interpretazioni teatrali*, 3 vols., Firenze, 1972-1981.

coturno a los actores, para que correspondieran a aquellos, y por vez primera diseñó un vestuario que diese una impresión cabal de héroes y heroínas».

Lugares comunes entre los antiguos son las noticias relativas a las innovaciones técnicas introducidas por nuestro poeta en el aparato escénico y el espectáculo[104]. La ***Vida*** destaca tres ámbitos en los que su arte brilló con luz propia:

1. La *puesta en escena* (*'diáthesis tēs skēnēs'*).
2. La *brillantez de la coreografía* (*'lamprótēs tēs khoregías'*).
3. El *atrezzo de los actores* (*«skeuê tōn hypokritōn»*).

La máscara idealizaba al personaje, aunque no impedía la representación de los sentimientos; el vestuario tendía a engrandecer y ennoblecer a los caracteres. Así, la riqueza del *atrezzo*, el lujo de los accesorios, la brillantez y variedad del colorido que deambula por la escena es obra de Esquilo y se mantendrá durante toda la Antigüedad. Con todo este aparato escénico, el poeta no busca tanto la impresión de realismo o el espectáculo por el espectáculo cuanto magnificar a sus héroes[105].

Según Ateneo, una de las actividades más queridas de Esquilo era la coreografía. Inventó numerosos tipos de danza y se los enseñó a los coreutas, pues no se servía de profesionales de la danza (*'orkhestodidáskalos'*), sino que él mismo preparaba la coreografía que mejor cuadraba a la acción de cada tragedia. Cameleonte (*ap. **Vit.***) asegura que

---

[104] Un famoso epigrama atribuido a Dioscórides (***La guirnalda*** de Meleagro, *A. P.* 7.411) resume en apenas seis versos toda la tradición antigua alusiva a la andadura dramatúrgica del teatro esquíleo desde los primeros balbuceos de Tespis:

Esto es un invento de Tespis, mas tales retazos
por el bosque silvestre con fiestas ya más hechas
Esquilo a la cima llevólos, quien nunca sus versos
cinceló, mas en agua bañada torrencial
y en la escena a innovar se arrojó. Boca diestra entre todas,
eres uno de los viejos semidioses.

[105] F. Lassèrre, «Mimésis et mimique», ***Dioniso*** 36 (1967), 245-266.

nuestro poeta concebía personalmente la mímesis de la danza coral para garantizar la unidad de intención en sus tragedias. Según Aristófanes (fr. 696, 1. K. A. y fr. 692. 2-4 K. A., citados por Cameleonte, *ap.* Aten. 1.21 d), el arte esquíleo buscó siempre hacer ciertos episodios mucho más realistas gracias a una serie de *figuras* de danza sucesivas, como por ejemplo en ***Frigios***, donde un grupo de criados de Príamo mostraba su nerviosismo y celo tratando de liberar de sus ataduras el cadáver de Héctor. El mismo efecto caracteriza la entrada en escena de las Erinias, en ***Euménides,*** que aparecen dando brincos, corriendo, empujándose unas a otras, vestidas de negro y cubiertas con unas máscaras con forma de Gorgonas. El propio Ateneo (que toma el dato de Aristocles, peripatético del siglo II d. C., autor de un tratado titulado ***Sobre la música***) nos refiere una interesante anécdota relativa a uno de los corifeos predilectos de Esquilo, Telestes, quien fue tan diestro en la ejecución de los ***Siete contra Tebas*** que *«hacía manifiestos los hechos con la danza»,* lo que confirma hasta qué punto el dramaturgo griego tenía en cuenta la estrecha relación existente entre la palabra y la mímesis coreográfica. Porque, además de esta búsqueda de realismo a través de la danza, una de las características más notables del arte esquíleo es la majestad de los movimientos, gestos y actitudes de los personajes.

Como compositor de música *('melopoiós'),* sus melodías carecían de la complejidad y los ornamentos recargados que estuvieron tan en boga entre los compositores de finales del siglo V, frecuentemente parodiados por Aristófanes (***Ran.***, 1249-1369). La dignidad y simplicidad de su música, que al poeta cómico podría parecerle monótona en efecto, se oponía a la riqueza y colorido cambiante del nuevo estilo que practicó, por ejemplo, la generación de Eurípides[106]. Diversos pasajes de Aristófanes confirman la noticia de que la prestancia y empaque de los coreutas esquíleos fueron muy admirados por el público que gustaba de valorar la

---

[106] Cf. A. Bélis, «Aristophane, ***Grenouilles***, v. 1249-1364: Eschyle et Euripide Melopoioi», ***REG*** 104 (1991), 31-51.

majestuosidad con que la música acompañaba sus movimientos por escena. La *Vida* recuerda cómo se esforzó siempre por imprimir gravedad al coro, procurando mantener un difícil equilibrio entre la primitiva pompa ritual y las actitudes ridículas en que incurrirá después la tragedia, aunque no sin excesos a veces, si hemos de creer el testimonio aristofánico (*Nub.*, 911 ss.), quien le cesuraba sin embargo los insoportables y prolongados silencios de algunos de sus personajes. Y esto fue así porque cuidó escrupulosamente la adecuación y conveniencia de la acción y los personajes presentados, e inventó toda una galería de caracteres humanos cuyo único denominador común, según la biografía antigua, era el de ser «*grandes y dignos*».

En lo relativo a la *disposición de la escena*, la puesta en escena, la biografía reúne toda una caterva de hallazgos esquíleos: la *escenografía*, con el empleo de elementos arquitectónicos tales como altares, tumbas y máquinas teatrales (p. ej., el *'theologeion'* en la ***Psychostasía***; el *'ekkyklema'* en ***Agamenón***; el *'géranos'* en las ***Helíadas***); instrumentos de acompañamiento musical tales como trompetas, o instrumentos para producir sonidos concretos (truenos, fragor del combate, tormentas, etc.), es decir lo que hoy llamaríamos «efectos de sonido»; máscaras policromas; imágenes de espectros (Erinis, Sombra de Clitemestra en ***Euménides***; sombra de Darío en ***Persas***) y monstruos (el «hipogallo» de ***Mirmidones***, el grifo de ***Prometeo***); vestuario proporcionado a la índole de los distintos personajes (Clitemestra en ***Agamenón*** llevaría un atuendo coherente con su condición de reina, y en ***Euménides*** otro muy distinto, fantasmagórico y de ultratumba); coturnos «elevados» para hacer más visibles a los actores sobre el escenario. Por último, según un importante testimonio de Vitrubio (7.11), Esquilo, en colaboración con Agatarco de Samos, había aplicado *ex professo* para ***Orestea*** la perspectiva pictórica a la escenografía[107], lo que otorgaría a la escena una sensación

[107] Cf. N. G. L. Hammond, «The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus», *GRBS* 13 (1972), 387-450; G. Ley, *Maia* 41 (1989), 35- 38.

tridimensional muy apropiada al papel que la casa, entendida como espacio escénico, desempeña en la arquitectura dramática de la trilogía.

4.2. A juicio del anónimo autor de la *Vida*, su teatro se había hecho famoso gracias al efecto de la *ἔκπληξις*, es decir, de excitar la sensibilidad del público mediante el efecto de la sorpresa emocional y dramática. La intención del poeta era crear, tanto en el espectáculo como en la trama, la sensación de un espacio teatral *maravilloso* que suscitase, principalmente, la complicidad emocional del público, antes que una atmósfera de ilusión dramática. Porque la emoción en el teatro exige credibilidad y el ilusionismo implica convención y engaño; la emoción puede conseguirse no sólo con el espectáculo, sino también con la palabra. Además, Esquilo fue el primero —prosigue la biografía— que, con la representación de las más nobles emociones *('pathémata')*, elevó la dignidad del género trágico, engalanó la escena y logró impresionar vivamente la fibra sensible de su público; sus tragedias, profundamente patéticas, son también las más «simpáticas» del drama antiguo, pues el espectador se conduele con el sufrimiento de los héroes y comparte sus tribulaciones. Muy efectista, por ejemplo, habría sido la aparición del fantasma de Darío en ***Persas***, de los carros en que llegan, respectivamente, Atosa y Agamenón; también en ***Agamenón*** la imagen del fuego que abre la pieza, el tapiz rojo sobre el que el Atrida debe caminar se convierten en algo más que meros símbolos: devienen poderosos recursos figurativos que se hacen visibles a los espectadores de una forma veladamente amenazadora, pues muestran una doble faz, una ambigüedad dramática en la que siempre está latente el desastre. Objeto-símbolo es también la red utilizada para asesinar a Agamenón, y que se repite como instrumento de muerte en manos de Orestes sobre el cadáver de su madre. En ***Euménides*** es el aspecto mismo del coro, compuesto por las horribles Erinias sedientas de sangre, lo que se transforma en instrumento teatral y provoca emotivamente al espectador.

Pero, conforme evoluciona el teatro, se observa un mayor énfasis sobre el espectáculo en sí mismo, así como una creciente demanda de realismo. Pero una representación en tiempos de Esquilo no es todavía un mero entretenimiento pasivo; implica un ejercicio activo de imaginación[108]. El espectador debía participar en la creación del drama. Éste es el principal argumento que esgrime la biografía antigua para explicar por qué Esquilo no se sirvió del espectáculo para la consecución de ilusión. Los detalles eran imaginarios o inventados de nuevo cuño para cada ocasión, de modo que la supuesta precariedad del equipamiento escénico no constituía un obstáculo para el dramaturgo griego. Durante el siglo v a.C. el poeta trágico no estuvo tan limitado por las convenciones teatrales como se cree; para él no suponía ningún problema que, al final de la *párodo* de ***Siete,*** el enemigo esté asaltando las murallas, mientras que ante el público tiene lugar una larguísima descripción del asedio; ni tampoco importa que, en ***Agamenón,*** tras la noticia de la captura de Troya, enviada por las señales del fuego que salta de monte en monte, y sin reparar en la larga distancias que deben recorrer los supervivientes, al amanecer del día siguiente Agamenón ya esté de regreso. Sucede simplemente que el tiempo dramático manejado por Esquilo difiere del tiempo real, y los espectadores deben asumir ese salto cronológico[109].

Una de las características más llamativas de la técnica dramática esquílea es la de que muchos acontecimientos ocurren fuera de escena. Algunos de ellos son descritos con minucioso detalle, y tanto es así que, como recuerda Dale[110], las descripciones más pormenorizadas atañen a lo

---

[108] Cf. W. G. Thalmann, ***Dramatic Art in Aeschylus's Seven Against Thebes,*** New Haven-Londres, 1978, pp. 82-85.; P. D. Arnott, ***op. cit.,*** pp. 5-43.

[109] Sobre la concepción esquílea del «*tempo*» dramático, cf. J. Duchemin, ***Dioniso*** 41 (1967), 197-219; ***Íd., L'Information Littéraire*** 19 (1967), 165-172; J. de Romilly, ***Le temps dans la tragédie grecque***, París, 1971; R. Ciolkowski, ***Eos*** 66 (1978), 5-15.

[110] A. M. Dale, «Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in Scenic Conventions» *WS* 69 (1956), pp. 96-106 (= ***Collected Papers***, Cambridge, 1969, 119-29).

que el público no puede ver. También a este respecto los críticos suelen achacar a un cierto prejuicio escénico la inconveniencia de presentar ante el espectador escenas violentas (batallas, peleas, muertes, suicidios, etc.), e incluso escenas eróticas, para lo cual se prefería el relato de un mensajero o un personaje secundario; pero, sólo en parte, la convención es un criterio operativo en Esquilo, pues, estudiado su teatro desde una perspectiva evolutiva, se observa que representó sólo lo que él quiso, lo que consideró oportuno para cada obra. El público era invitado a imaginar el resto. Tales acontecimientos, que quedan en el claroscuro, constituyen el ambiente que palpita tras la pieza y que es preciso conocer, o por lo menos imaginar, para comprenderla. El poeta extrae de ellos lo que considera relevante para la acción, pero opera de un modo selectivo, ya que lo primordial es la atmósfera emocional que bulle en escena[111].

4.3. Por otro lado, las conquistas técnicas y arquitectónicas del edificio teatral fueron obviamente lentas y no exentas de los mismos problemas por los que fue atravesando el arte arquitectónico de la época. Se impone, por tanto, una pregunta obvia. ¿Qué fisonomía presentaba el teatro de los tiempos de Esquilo, y qué responsabilidad, directa o indirecta, pudo tener en su evolución y maduración posterior? Como sabemos, las primeras representaciones tuvieron lugar en el recinto del ágora de Atenas y la '*orquestra*' (lit.: lugar destinado a la danza del coro) original no era otra cosa que un espacio urbano perfectamente integrado en ella. En una etapa primitiva del teatro, *ágora* y *orquestra* intercambiaron sus funciones, y probablemente lo siguieran haciendo cuando el edificio teatral había adquirido ya carta de naturaleza. En esta primera orquestra,

---

[111] Cf. W. G. Thalmann, *op. cit.*, p. 84. Sobre la simplicidad de la estructura dramática esquílea en relación con lo que el público puede ver, cf. A. G. Garvie, «Aeschylus' simple Plots», en *Dyonisiaca.*, pp. 63-86.

pues, y en su contorno inmeditato y multifuncional[112], es donde hemos de situar el núcleo originario del teatro griego. Sólo a principios del siglo V a. C., y a consecuencia del derrumbamiento de las gradas *('théatron')* de aquel primer edificio, el teatro fue transferido al recinto de Dioniso Eleutero al pie de la Acrópolis. Esta construcción pudo estar en funcionamiento quizá antes de la representación de las ***Fenicias*** de Frínico, el 476 a. C.

Quienes han estudiado la evolución de la fábrica del teatro, establecen un lapso de tiempo muy amplio entre esta nueva ubicación del edificio teatral y el llamado *teatro de Pericles*, que —se supone— estuvo en uso alrededor del 420 a. C. La cuestión, no obstante, dista de estar resuelta. Teniendo en cuenta que esta última refección fue concluida mucho tiempo después de la muerte de Esquilo, no es tarea fácil averiguar en qué tipo de espacio escénico representó éste sus tragedias, máxime cuando las innovaciones que le atribuyen las fuentes antiguas parecen encajar mejor en un tipo de teatro que no es todavía el colosal edificio pétreo de Licurgo, sino, precisamente, aquel que reproducía el modelo de la primitiva localización del ágora. Podríamos extraer, por tanto, una primera conclusión con carácter definitivo: el edificio esquíleo habría sido una construcción estable cuyas proporciones pudieron ser relativamente reducidas[113], si la comparamos con los teatros de épocas posteriores.

4.3.1. Los arqueólogos que más y mejor han estudiado el teatro de Dioniso, Dörpfeld y Dinsmoor[114], creían que no hubo

---

[112] Cf. O. Longo, «La scena della città. Strutture architettoniche e spazi politici nel teatro greco» en ***Scena e Spettacolo nell' Antichità***, a cura di L. de Finis, Trento, 1989, pp. 23-41.

[113] Cf. E. Pöhlmann, «Die Proedrie des Dionysostheaters im 5. Jh.» *MH* 38 (1081) 129-156; ***Ib.***, «Escene di ricerca nel teatro attico del quinto e quarto secolo», en ***Scena e Spettacolo***, p. 91.

[114] W. Dörpfeld, ***Das griechische Theater***, Atenas, 1896; W. B. Dinsmoor, «The Athenian Theater of the Fifth Century», ***Studies presented to D. M. Robinson I***, St. Louis, 1952, 309-30. Cf. también, E. Fiechter, ***Das Dionysos-Theater in Athen***, Stuttgart, 1935.

un estadio intermedio de desarrollo entre el 500 y el 420 a. C., pues no se encontraron pruebas significativas que avalaran cambios o alteraciones palpables. Hammond[115], no obstante, protestó que, durante este período, el más creativo a su juicio de la tragedia, es inconcebible que no se desarrollaran las condiciones físicas de la representación. Sostiene, en concreto, que las tragedias anteriores a ***Orestea*** se representaron en un teatro abierto, que no comportaba un edificio tras una *'orquestra'* circular; que una estructura practicable pudo ser levantada a ambos lados de ésta e, incluso, que en un lateral, al pie de la Acrópolis, había una roca de considerable tamaño al este de la orquestra; y, por último, que una tienda o barraca *('skēnḗ')* pudo situarse tras dicho saliente rocoso fuera de la vista de los espectadores. Hay quienes, en efecto, no han dudado en señalar un cierto desarrollo, en cuanto a calidad dramática y efecto escénico fundamentalmente, entre ***Persas*** y ***Orestea***, lo cual quizá pudo llevar a algunos cambios en las condiciones de la representación, aunque se los imaginan sin tanta fantasía.

La tesis de Hammond, al menos en lo fundamental, es realmente una prolongación de una ya antigua teoría defendida por Wilamowitz en 1886[116], según la cual, durante el período comprendido entre los años 467 y 458, el espacio escénico del teatro esquíleo habría registrado una modificación radical. Basaba su argumentación en el hecho de que las tres tragedias de Esquilo más antiguas no presuponen una escenografía definida, esto es: no hacen referencia a una estructura arquitectónica que aparezca en ella, en tanto que ***Orestea*** sí la presupone claramente, pero ello no implica que Esquilo, en ***Persas*** o ***Siete*** por ejemplo, no utilizase elementos escénicos, sino que todavía no hay una ***'skēnḗ'***, un fondo escénico, que respalde la acción dramática. El grado de equipamiento es mínimo y de escasa relevancia simbólica. La tesis de Wilamowitz, sin embargo, tiene el inconveniente de establecer una frontera muy rígida entre ***Persas, Siete*** y ***Suplicantes***, de un lado, y ***Orestea***, de otro, cuando, realmente, todas ellas pertenecen al mismo período de la evolución del arte esquíleo, como se dijo, es decir: al último tercio de su carrera. Será a partir de la muerte de nuestro poeta cuando el primitivo espacio escénico se vea ampliado con una *'skēnḗ'*

---

[115] *Art. cit.*, pp. 388 ss.

[116] U. von Wilamowitz, «Die Bühne des Aischylos» ***Hermes*** 21 (1886), 597-622.

sólida y permanente: la ***Orestea*** todavía pertenece a la época en que se estaba poniendo a prueba la innovación.

Hasta no hace muchos años se pensaba que en el teatro de Dioniso debió de existir algún tipo de estructura elevada (es decir, una plataforma de madera) destinada a los actores, mientras que el coro evolucionaba a un nivel inferior, el de la orquestra. Sin embargo, no hay indicios arqueológicos ni cualquier otra clase de pruebas que sustenten dicha opinión. Es cierto que, por ejemplo, ***Suplicantes*** habrían exigido algún tipo de elevación, pero ésta pudo ser utilizada tanto por los actores como por el coro. Es más, puede afirmarse que en todo el teatro de Esquilo no hay confirmación de que la orquestra originaria fuera un espacio reservado exclusivamente al coro[117]. Si hubo una estructura semejante, bien pudo ser utilizada por ambos, de forma que la solución técnica más antigua habría tendido a no diferenciar dos planos dramáticos distintos, uno para los actores y otro para el coro, sino que ambos se movían por la orquestra al mismo nivel.

Que las condiciones materiales de la representación fueran todavía rudimentarias, por lo menos hasta el estreno de ***Orestea***, no debe llevarnos a extraer conclusiones apresuradas. El espacio escénico no es un inconveniente para el dramaturgo griego, quien parece haberse impuesto, también en este aspecto, una cierta autorrestricción. Como veremos, el genio dramático esquíleo saber encontrar una solución técnica para cada ocasión. Es obvio que durante la carrera de Esquilo se produjeron cambios, aunque debemos desechar todas las imaginativas reconstrucciones que se han propuesto. Probablemente ni hubo tantos cambios, ni fueron tan radicales. El trágico griego repartía el peso del drama en todos y cada uno de los elementos que configuraban la representación, buscando un cierto equilibrio entre ellos; privilegiar el componente de «espectáculo» por encima de los demás habría exigido un esfuerzo material y humano que, quizá, no entraba en la concepción teórica del teatro durante el siglo V a. C. La puesta en escena de una tragedia esquílea se caracteriza por su simplicidad, incluso, si cabe, por su desnudez de elementos escénicos, pero lo cierto es que no se precisaba más. Los teóricos modernos de la puesta en escena se rasgan las vestiduras cuando vuelven sus ojos a la

[117] Cf. V. di Benedetto, «Spazio e messa in scena nelle tragedie di Eschilo», ***Dioniso*** 59 (1989), 65-101.

tragedia antigua, pero, al menos por lo que respecta a Esquilo, todo es mucho más alusivo que material. La palabra llena todos los vacíos que deja la escena.

Hammond[118] está convencido de que, alrededor del 460 a. C., tuvo lugar una modificación estructural del teatro de Dioniso, con la consiguiente sistematización de una construcción escénica estable en el fondo de la orquestra frente al público; es más, se imagina un ingenioso «rompecabezas» sobre cómo habría sido el viejo edificio del teatro ateniense. Tales suposiciones, sin embargo, no encuentran apoyo en el material arqueológico. En concreto, no parece convincente la existencia de una orquestra original en forma circular, removida posteriormente durante las reformas que sufrió el teatro en torno al 460 a. C. Por otro lado, defender una indudable circularidad para la orquestra original, es un prejuicio moderno sin confirmación arqueológica. Como diremos a continuación, la fábrica del primitivo teatro tenía unas características arquitectónicas muy diferentes[119]. Las reformas posteriores vinieron a otorgar un mayor empaque a este primer barracón escénico, dotándole de elementos arquitectónicos monumentales, pero éstos seguían siendo muy simples. No hay elementos de juicio para postular una construcción estable que comportase estructura murarias, datables entre la situación original del teatro de Dioniso y la refección de que fue objeto tras la muerte de Esquilo[120]. La propia *Vida* asegura que éste *«adornó la escena»,* testimonio que podría ser coherente con aquella famosa tradición antigua que le hace inventor de la *'skenographía'* (lit.: pintura de la *'skēné')* . Estas noticias no se refieren a ningún tipo de «organización» de la escena por parte de Esquilo, como ha pretendido Hammond[121], sino, simplemente, que dotó a la *'skēné'* primigenia de unos dibujos o unas pinturas alusivas al lugar en donde se desarrollaba la acción dramática para dar mayor sensación de realismo. La *'skēnographía'* presenta-

---

118 *Art. cit.*, pp. 411-15.

119 La teoría tradicional, defendida entre otros por A. Müller, W. Dörpfeld y Wilamowitz, que quiere encontrar un teatro del tipo licúrgeo en pleno siglo V y supone una orquestra circular, debemos considerarla totalmente superada. Cf. E. Gebhard, ***Hesperia*** 43 (1974), 428-440; E. Butterweck, ***Mask und Kothurn*** 20 (1074), 105-147; H. J. Newiger, en ***Gnomon*** 57 (1985), 401-408.

120 Cf. V. di Benedetto, *art. cit.*, p. 74.

121 *Art. cit.*, p. 413.

ba un *trasfondo invariable* con muy pocos accesorios (puertas, altares, alguna estatua, etc.), en el que se representaba, por lo general, la fachada de un edificio cuya monumentalidad estaría basada en la tipología constructiva que cualquier ateniense de la época podría identificar como habitual en la arquitectura privada: un palacio real de tipo anónimo, es decir, intercambiable de una tragedia a otra[122], la fachada de un templo, o quizá incluso, por exigencias de la acción, ante una tienda de campaña (***Áyax*** de Sófocles; ***Ifigenia en Áulide*** y ***Reso*** de Eurípides), o ante la entrada de una gruta (***Filoctetes*** de Sófocles). Estas tragedias, probablemente representen la solución escénica más antigua; en los primeros tiempos, que la acción se desarrolle ante una hoguera delante de una tienda de campaña, o a la entrada de una cueva, no exige una *'skēnḗ'* perfectamente pertrechada; todo lo contrario: un sencillo panel sin elementos decorativos.

La escena era de madera y se componía de materiales perecederos, aunque se apoyase sobre una base pétrea. La ***cavea*** comportaba una estructura lígnea, salvo las primeras filas o *'proedría'*, que se construyeron después en piedra[123]. En el caso del teatro de Dioniso no sabemos cuándo tuvo lugar la transformación de la escena y la cavea en sendas estructuras de piedra; la opinión tradicional generalmente aceptada sitúa este acontecimiento en la época de Licurgo (330-329 a. C.), pero hay quien prefiere retrasarlo a la época de Pericles, o la inmediatamente posterior[124]. Con todo, pese a la escasez de datos, podemos llegar con O. Longo[125] a las siguientes conclusiones:

1. La estructura lígnea de la escena tendría una cierta solidez, y no hemos de imaginarla como un elemento ligero, frágil o fácilmente reemplazable.

2. De la forma de esta escena subsisten todavía indicios en los cimientos en piedra que la sustentaban, y fundamentalmente restos de una *'proedría'* rectangular bajo construcciones de épocas posteriores.

---

[122] O. Longo, *art. cit.*, pp. 27 ss.

[123] Cf. E. Gebhard, ***Hesperia*** 43 (1974), 428-440; E. Pöhlmann, ***MH*** 38 (1981), 129-146.

[124] Cf. E. Fiechter, ***Das Dionysotheater in Athen***, I-III, Stuttgart, 1935-36; C. Anti, ***Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle***, Padova, 1947, pp. 72 ss.; A. Pickard-Cambridge, ***The Theater of Dionysos in Athens***, Oxford, 1946, p. 238; R. F. Towsend, ***Hesperia*** 55 (1986), 421-38.

[125] *Art. cit.*, pp. 26-7.

3. Es de suponer que las sucesivas refecciones surgen de la conversión del de madera, reproduciendo la fisonomía original y siendo, por lo tanto, una reconstrucción no estrictamente *ex novo*.

4. El frontal del edificio escénico fue adquiriendo carta de naturaleza hacia mediados o finales del siglo V a. C., y aparecía caracterizado por la presencia de dos cuerpos laterales simétricos, llamados *parascenios*. En este escena primitiva, los parascenios, ya fuesen de madera o de piedra, eran macizos, casi dos bastiones flanqueando el módulo central. La disposición física del espacio escénico quedaba delimitada así en tres lados, lo cual, a la postre, pudo repercutir progresivamente en una mayor complejidad de la acción dramática.

En fin, la gran construcción pétrea de Licurgo vino a dar carácter fijo a la tipología arquitectónica más evolucionada. Pero la principal característica diferencial respecto al primitivo teatro era la estructura destinada al público, la *'théatron'*, que circunda el círculo de la orquestra por tres lados, abriéndose gradualmente hacia arriba en forma de embudo[126], como por ejemplo hallamos en el colosal teatro de Epidauro. El cuarto lado lo ocupa la *'skēné'*, una construcción en un plano superior adornada con columnas, protegida por un techo terrado y terminado a los lados con parascenios; dos alas del techo apuntaban hacia las alas de la cavea[127].

A tenor de la disposición concéntrica de la cavea en torno a la orquestra y a la delimitación de la escena mediante parascenios, en el edificio de Licurgo se acentúa la función dramática de la parte central[128]; sin embargo, los escasos restos del edificio preexistente, que es el que ahora nos interesa, obliga a replantear la cuestión y a medir con exactitud las ventajas y desventajas de un edificio respecto al otro, así como las diferencias en cuanto a puesta en escena que una misma tetralogía tendría en ambos tipos de edificio. Obviamente, la reposición de una de las tetralogías esquíleas durante el siglo IV habría tenido que adaptarse a las nuevas exigencias de un tipo de edificio teatral mucho más exigente que el primitivo.

4.3.2. En efecto, los hallazgos arqueológicos indican una construcción articulada según unos criterios arquitectónicos

---

[126] Cf. E. Pölhmann, en ***Scena e Spettacolo***, p. 89.
[127] Cf. E. Towsend, *art. cit.*, 421-38.
[128] Cf. E. Pöhlmann, ***Scena e Spettacolo***, p. 90.

completamente diferentes: el espacio escénico se asemejaba bastante a un estadio, es decir, se trataba de un rectángulo alargado, circundado en sus tres lados por tribunas en línea recta[129]. Los restos del teatro de Torico presentan una estructura semejante, con una orquestra trapezoidal de 15 m. por 23-29 m., abrazada en sus tres lados por 21 filas de asientos de piedra[130].

El reciente descubrimiento de un teatro en Eviónimon (en Tracone, al sur de Atenas) ha confirmado esta tesis y arroja ahora nueva luz sobre la configuración del teatro arcaico[131]. Los restos de la escena remontan al siglo IV a. C., pero la disposición rectangular de ésta, rodeada por una *'proedría'* en línea recta, puede fecharse hacia finales del siglo V a. C. A juzgar por su buen estado de conservación, el teatro de Tracone representaría una fase intermedia entre el teatro de Torico y los restos de la proedría rectangular del siglo V encontrada en el teatro de Dioniso en Atenas. De esta forma, pues, podemos hacernos ya una imagen más fidedigna del tipo de teatro en el que Esquilo habría representado sus tragedias. La orquestra sería un espacio mucho menos largo, rectangular, de proporciones moderadas; la cavea, también rectangular, contaría con unas primeras filas de piedra y sería completada con un número reducido de filas de asientos de madera, probablemente con muy poco aforo; la escena, según ha quedado dicho, no pasaría de ser una sencilla estructura alargada, tipo tienda o caseta, sin más elementos arquictectónicos que una puerta central practicable[132].

Es cierto que la construcción de un edificio de este tipo, semejante al de Torico o Tracone, al pie de la Acrópolis, no podía competir en cuanto a visibilidad y acústica con el de Licurgo[133]. Pero, sin embargo, estos rudimentarios teatros del

---

[129] Véase la inteligente reconstrucción de E. Pöhlmann, *Scena e Spettacolo*, pp. 90 ss. y fig. 5

[130] *Ib.*, p. 90. Otros restos de este mismo tipo se encuentran en Tegea, Icaria, Ramnunte, Queronea, Oropos, Argos, Siracusa e Itsmia. Cf. G. V. Gentili, *Dioniso* 15 (1952), 122-130; D. Mertens, *Gymnasium* 91 (1984), 263-64, rec. de L. Polacco-C. Anti, *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini, 1981.

[131] Véanse los sucesivos informes de O. Alexandri-Tschou, *BCH* 101 (1977), p. 531; *Praktika*, 1980, 64-67; *Ergon*, 1980, 24-26.

[132] Cf. E. Pöhlmann, «Philologie und Theater» en *Das neue Erlangen* 61 (1983) 47-55; *Ib.*, «Bühne und Handlung im Aias des Sophokles», *Antike und Abendland* 32 (1986), 20-32.

[133] Cf. E. Pöhlmann, en *Scene e Spettacolo*, p. 92.

siglo v, al menos en ciertos aspectos técnicos, resultaban superiores a las grandes construcciones pétreas posteriores: una tienda de campaña en forma de barraca, entiende Pöhlmann, por cuyo techo podía accederse (como sabemos hace el centinela de ***Agamenón***) dota al espacio escénico de un carácter más variable y móvil respecto a la escena porticada de parascenios monumentales y arquitectónicamente fijos. Si, como se ha dicho siempre, toda posible localización de la escena podía ser descrita e imaginada por el público, en un teatro en forma de estadio como el de Torico o el primitivo teatro esquíleo es donde mejor se cumple dicho principio y donde la convención resulta más convincente: el centro de la escena no es indicado de ningún modo, y como sede de la acción dramática pudo utilizarse, al menos teóricamente, cualquier punto de la *'skēné'*. Sería factible, por lo tanto, sin alterar la *'skēné'*, un cambio de lugar incluso en las tragedias más antiguas representando dos fases de la acción en dos puntos diferentes del mismo fondo escénico[134], lo que es particularmente efectista, según se verá, para la puesta en escena de los diversos cambios de lugar que encontramos en ***Orestea***. Así, por ejemplo, la escena en la que el coro busca al protagonista (las Erinias que persiguen a Orestes en ***Euménides***) no se comprenden, escénicamente hablando, de otro modo; este tipo de escenas que implican una gran movilidad son prácticamente imposibles de representar en el teatro de Dioniso del siglo IV[135].

El teatro de Sófocles y Eurípides, no obstante, testimonian una marcada inclinación hacia la concentración de la acción en un solo lugar, frente a la dispersión que vemos en nuestra trilogía. Quizá dicha técnica pudiera estar relacionada con la disposición trialógica de un mismo tema: ***Orestea*** permite varias localizaciones porque es concebida como tres actos de una misma acción. Pero, conforme la unidad de lugar se convierte en una norma fija, disminuye la posibilidad de presentar múltiples cambios de escena, y el poeta debe buscar otras soluciones[136].

---

[134] *Ib.*, p. 92.

[135] *Ib.*

[136] *Ib.*, p. 93. El aumento de los relatos de mensajero en el teatro sofocleo y euripideo podría estar directamente relacionado con dicho fenómeno; al traer a escena todo lo que ocurre fuera de ella, dada la imposibilidad que tenía el fondo escénico fijo para suscitar la sensación de un movimien-

4.4. Podemos considerar, en conclusión, a la ***Orestea*** como un repertorio de los avances técnicos a los que había llegado la puesta en escena hacia mediados del siglo V a. C. Exige un edificio con un acceso delantero, que representase el palacio de los Atridas en Argos; en ***Agamenón,*** a un lado se indicaría la existencia de un espacio escénico sobre el techo de la *'skēnḗ'*, designado como el tejado del palacio, que sirve para la guardia del centinela. Otro foco de atención sería la tumba de Agamenón, necesaria para la primera mitad de ***Coéforos*** (hasta el s. 584). ***Agamenón*** y ***Coéforos***, al parecer, terminaban con la presentación sobre el ***ekkyklema*** de los cadáveres de Agamenón y Casandra (***Ag.,*** 1372 ss.), y de Clitemestra y Egisto respectivamente (***Coef.,*** 892 ss. y 972 ss.), aunque el uso de dicho artefacto no está del todo claro[137]. Se piensa incluso que pudo emplearse algún tipo de máquina teatral (¿quizá una *'mēkhanḗ'*?) para representar la aparición de Atenea en ***Euménides*** (403-405)[138].

Euménides presenta dos cambios de lugar, lo que subdivide la obra en tres partes desiguales: *1)* hasta el v. 234 la acción se desarrolla en Delfos, la sede del oráculo de Apolo; *2)* a partir del v. 235, dando un salto con botas de siete leguas, nos encontramos en Atenas, y concretamente en la Acrópolis; después del segundo estásimo (vv. 490-565) la acción se traslada al Areópago. Por último, en el v. 777, separado por una breve intervención del coro, tiene lugar una fractura estructural: Apolo, Orestes y Atenea se entregan a la pacificación de las Erinis enfurecidas[139]. Todo ello contribuye a crear en el espectador la sensación de una obra dividida en cuatro partes aproximadamente de la

to continuo «dentro-fuera», se palía el hieratismo figurativo de una *'skēnḗ'* inmóvil. No en balde es el teatro postesquíleo el que obtiene mayor rendimiento de este tipo de relatos. La tendencia, consolidada durante el siglo IV a. C., a incrementar cuantitativamente las tiradas de los mensajeros u otros personajes menores afines, podría haber tenido su origen en dicha técnica.

[137] Cf. O. Taplin, ***The Stagecraft of Aeschylus***, Oxford, 1977, pp. 442 ss.; E. Pöhlmann, ***Scena e Spettacolo***, p. 93.

[138] O. Taplin, ***op. cit.,*** pp. 388-390.

[139] ***Ib.,*** pp. 402 ss.

misma extensión, aunque separadas entre sí en formas muy diferentes[140]. No obstante, pese a las fracturas de la secuencia temporal y de lugar, la acción dramática ha sido construida buscando una mínima impresión de continuidad, a fin de evitar la siempre peligrosa sensación de vacío propia de aquellas piezas más movidas.

Veamos, pues, las soluciones propuestas por Esquilo para una apropiada puesta en escena de la trilogía.

Ya desde el inicio de la obra, o bien en prólogo o en las primeras evoluciones del coro, es la palabra de los actores, esto es: el texto mismo el que orienta al público; identifica el país y el rey de aquel palacio, o los habitantes de aquella morada, especifica el lugar donde se encuentra situado aquel templo, e incluso si se hallan en algún lugar concreto de éste, así como los motivos por los cuales la acción se desarrolla o se traslada allí[141]. El público —hemos dicho ya en repetidas ocasiones— debía aceptar esta convención por lo menos una vez a lo largo de la obra. Los críticos del teatro griego se imaginan a unos espectadores griegos muy voluntariosos y siempre dispuestos a realizar todos los esfuerzos que el dramaturgo de turno les pidiera; y lo cierto es que no hay pruebas contundentes de que siempre hubiera sido así. La situación más antigua, seguramente, era la representada por Esquilo, quien, al menos con ***Orestea***, exigía un esfuerzo considerable al espectador, lo cual al parecer no se impuso en la técnica teatral posterior: el trágico de finales del siglo v prefería concentrar la acción en un solo espacio escénico y en una misma secuencia temporal, relegando el resto de los acontecimientos que suceden paralelamente al exterior del drama, a fin de reducir al máximo esta participación integradora del público. Pero el propio Esquilo, ya en otra ocasión había llevado su técnica demasiado lejos. Durante su primera estancia siciliana, como se dijo, representó las ***Etneas***, tragedia que comportaba al menos cinco cambios de lugar.

---

[140] E. Pöhlmann, ***Scena e Spettacolo***, p. 94.

[141] Cf. M. Kuntz, ***Narrative setting and Dramatic Poetry***, Leiden, 1993.

Enfocado así el problema, no obstante, podríamos llegar a conclusiones equivocadas. Cuando hablamos de cambios de lugar, no debemos pensar en cambios de *'skēnḗ'* o de paneles móviles que aparecen y desaparecen, según conviniera, cual si de telones de fondo se tratara. El teatro griego no conoce semejante artilugios tramoyísticos, ni siquiera durante los primeros tiempos cuando, según se ha supuesto siempre, la escena todavía no era una estructura arquitectónicamente fija. Fantuzzi[142] entiende que ***Etneas*** fue compuesta y representada antes de que el dramaturgo se hubiese familiarizado con el uso de la *'skēnḗ'*, es decir, durante el período en el que todavía confiaba la materialización del fondo escénico a la escenografía verbal de los actores y a la imaginación integradora del público, y concluye que esta tragedia fue con toda seguridad una experiencia aislada. Habla asimismo de transgresiones a la regla de la unidad de lugar (***Etneas, Euménides, Áyax*** de Sófocles serían ejemplos palmarios de ello), las cuales corresponderían a los primeros años de experimentación de la *'skēnographía'* y serían residuos del período «pre-escénico»[143].

Parece, pues, lógico suponer que dicha innovación habría tenido su auténtica razón de ser en el contexto de aquel tipo de teatro primitivo, cuya escena, al ser una estructura —se decía— en teoría fácilmente intercambiable, pudo haber permitido eventuales cambios de escenario[144]. No obstante, no oculta Fantuzzi la paradoja de que los inicios de la *'skēnographía'* coinciden con la «fosilización» de la praxis de la unidad de acción[145]. Los motivos pudieron ser de diversa índole: de un lado, el dramaturgo no disponía de mucho tiempo para representar su tetralogía, de modo que tampoco lo tendría para cambios del fondo escénico, por rápida que imagináramos dicha operación; de otro, la necesidad de simplificar la cooperación integradora del

---

[142] M. Fantuzzi, «Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca», ***M e D*** 24 (1990), 9-30.

[143] Cf. O. Taplin, *op. cit.*, p. 458.

[144] M. Fantuzzi, *art. cit.*, p. 17.

[145] ***Ib.***

público que este rudimentario equipamiento escénico imponía pudo haber llevado a concentrar el interés de éste sólo en un cuadro concreto, y a no cambiarlo en el curso de una misma obra.

Taplin y Fantuzzi, sin embargo, se imaginan una ***skené*** como un elemento que impone una férrea tiranía al poeta trágico y le obliga a construir la acción dramática de una determinada manera, mientras que, durante el período «pre-*skēnḗ*», el dramaturgo todavía se mueve con entera libertad: es el texto el que gobierna el escenario y, al menos en principio, no hay más cadenas que las que el propio poeta se impusiera a sí mismo. Pero, en realidad, el fondo escénico fue inventado para otorgar un mayor realismo y libertad creativa al poeta que buscaba una cierta complejidad estructural con el mínimo coste técnico. Sin una «escenografía» rudimentaria y realista, que diera respuesta al complejo lenguaje simbólico de la trilogía, ***Orestea*** no podría haberse representado en el teatro de Dioniso. Para esta ocasión, Esquilo acudió a una solución muy sencilla pero dramáticamente muy evolucionada: presentar el espacio escénico como un espacio de interiores, al que la «escenografía» aportaba un elemento tangible, sin que ello comprometiese los continuos movimientos de entrada y salida de escena.

La *'skēnographía'* habría sido inventada, creemos, para lo contrario de lo que se había dicho siempre, esto es: para evitar al dramaturgo que pretendiera construir una acción movida el tener que cambiar de escenario, ya que un único panel pintado podría presentar varias localizaciones alternativas ante el público. El invento comporta una dosis mayor de ilusionismo, pero un menor esfuerzo técnico. Sobre un mismo fondo escénico se dibujaría, como si de las viñetas de un cómic se tratara, los distintos lugares de la trilogía: la casa de Agamenón, el templo de Apolo en Delfos y la sede del Areópago en Atenas. Sólo esta *«pintura de la escena»* podía satisfacer las nuevas necesidades ahora creadas por un poeta que busca dotar a la casa o al templo de una entidad dramática tangible. El palacio de los Atridas, en ***Agamenón***, por ejemplo, es un personaje más del reparto, tiene

vida propia aunque carece de voz, pero ahí están sus signos para quien sepa interpretarlos: Casandra, la profetisa troyana que llega en extrañas circunstancias ante dicha morada, será su voz e intérprete.

Así pues, analizadas en su conjunto las posibilidades del equipamiento en un teatro griego, el problema escénico se entiende mejor, y, por supuesto, la solución dada a problemas concretos. Y lo cierto es que la tragedia esquílea muestra una cierta inclinación hacia una clara dicotomía, en virtud de la cual lo que se contrapone, de un lado, es una escena vista como espacio exterior (p. ej., ***Persas, Siete, Suplicantes, Prometeo***), y de otro, aquella otra definida como espacio interior (***Orestea***), en cuanto que traducen, o bien un desplazamiento del énfasis dramático hacia lo público, o bien hacia lo privado[146]. Pero, el sentido de la interioridad en esta trilogía no sólo engloba al espacio escénico en cuanto tal, al propio palacio real, sino también a la interiorización misma de los personajes, porque para Esquilo «palacio / escena» y «personajes» constituyen una unidad indisoluble. Se ha dicho, a propósito de ***Persas*** y ***Coéforos***, que la acción era «re-ubicada» en algún momento de la obra, ya que, inmersa la acción dramática en un gran caudal de movimiento escénico, el público debía imaginarse que, durante un momento, ésta se traslada a un lugar diferente al que desde el principio se imaginaba, y que ello no llevaba consigo un cambio del aparato escénico, sino que sólo era motivo para llamar la atención de los espectadores sobre un particular hasta ahora ignorado[147].

Sobre esta forma de abordar la cuestión —piensa atinadamente a nuestro entender Di Benedetto[148]— ha influido negativamente la comparación, siempre fácil de hacer, con el teatro europeo renacentista (p. ej., el teatro isabelino) o con experiencias teatrales más recientes (el teatro Noh japonés): todos ellos están ligados a un teatro de ambiente cerrado y

[146] Cf. V. di Benedetto, *art. cit.*, p. 80.
[147] O. Taplin, *op. cit.*, pp. 104-107.
[148] *Art. cit.*, p. 83.

diferente, por lo tanto, del teatro de Dioniso. Pero, además, una obra de Shakespeare o Calderón no pueden compararse con una tragedia griega por un hecho específico de ésta: la enorme frecuencia de cambios de escena de un ***Hamlet*** o de un ***Rey Lear*** (aunque quizá ***La vida es sueño*** sí esté más próxima al modelo griego) no tienen nada que ver con un drama del siglo V a. C., ni siquiera con ***Etneas***, la más «shakespeariana» de las tragedias griegas[149], ni con ***Euménides***. Un gran número de cambios de escena atenta directamente contra la técnica dramática y la práctica habitual del teatro ateniense, puesto que exige ignorar algunos particulares del equipamiento escénico que, desde el principio de una obra, podrían haber sido particularmente significativos[150]. En la tragedia griega la escena habla con su propio lenguaje, e ignorarlo supone la eliminación de un elemento que contribuye a la comprensión global de una obra: en su desnudez esencial, la escena es el punto focal sobre el que todo gravita.

En ***Coéforos***, por ejemplo, entendemos con Di Benedetto[151] que no hay razón alguna para postular un cambio de escena (palacio-túmulo de Agamenón), como se ha pensado siempre, sino que, antes bien, habría que hablar de la concomitancia entre ambos lugares. Desde el momento en que la casa de los Atridas es omnipresente en ***Agamenón,*** y se convierte en el foco de atención, ya en la segunda parte de ***Coéforos*** (653 ss.), el público no podía ignorar que la acción transcurre en dicho lugar.

Así, desde las primeras palabras del Centinela (***Ag.***, 1-39), el palacio de los Atridas adquiere un fuerte componente simbólico. La escenografía verbal de los personajes se encargará, a lo largo de la trilogía, de traducir en situaciones dramáticas los símbolos que nos asaltan por doquier. El Centinela y Casandra serán las voces de la casa: una, la del Centinela, llena de presagios y negros nubarrones que ame-

---

149 M. Fantuzzi, *art. cit.*, p. 15

150 Cf. V. di Benedetto, *art. cit.*, p. 83.

151 Cf. su excelente discusión del problema en «La messa in scena delle tragedie di Eschilo», ***Magna Grecia*** 24 (1989), 5-10; ***Ib.***, «Spazio e messa in scena...», p. 83.

nazan tormenta; otra, la de la profetisa troyana, que habla un lenguaje macabro y cruel (¡la sangre derramada pide más sangre!). Y esa casa no sólo se tiñe de negro y rojo a causa de la terrible mortandad que cobija, sino también influye en todos sus moradores, quieran o no reconocerlo, porque la posee un espíritu implacable que alienta en su interior, el *'daímōn'* familiar que exige venganza; de esta manera, Esquilo recoge y concentra todas las tensiones que se producen dentro y fuera de ella. Como núcleo dramático, es el referente obligado hacia el que se va o del que se sale (para volver a entrar después), porque la dirección del movimiento es siempre hacia el interior en ***Orestea***.

Cuando el Centinela afirma que se halla *«sobre los techos de los Atridas»*, debe entenderse que el actor está encaramado sobre la *'skēné'*, de suerte que lo que queda a sus espaldas es el interior de la casa; los ancianos del coro se dirigen hacia la puerta que conduce al interior para preguntar a Clitemestra sobre las señales que hablan de la captura de Troya; Agamenón y su séquito llegan ante las puertas de la casa y la reina les hace entrar. A partir de aquí el interior de ésta se convertirá en sinónimo de oscuridad, horror y muerte. El paroxismo de este sentido de la interiorización llega cuando Clitemestra asesina al esposo en el baño, precisamente el lugar más íntimo y personal; Egisto saldrá al final a escena, pues ha estado escondido en lo más profundo de palacio. Y, además, dado que ésta se convierte en el centro focal de la acción, en un progresivo *crescendo* trágico, también a partir de la segunda mitad de ***Coéforos***, resulta imposible ignorar su conturbadora y aplastante presencia. La línea dramática «exterior/interior» es mucho más evidente aquí: Electra cumple los ritos fúnebres ante el túmulo de Agamenón situado fuera de palacio; la *anagnórisis* de los hermanos, Orestes y Electra, tiene lugar junto al querido túmulo del no menos amado padre, cuya presencia invocan; urdida la venganza, Orestes y Pílades se dirigen a las puertas de la casa y las golpean estrepitosamente; un esclavo, que habla desde el interior, responde a su llamada, pero es Clitemestra quien sale a recibirles; la muerte de la

reina se producirá también en el interior. En fin, se ha dicho con razón[152], que ***Euménides*** es una tragedia de interiores: el *'ómphalos'* (lit.: «el ombligo», sc. de la tierra) del templo de Apolo, por tanto el lugar más secreto del recinto oracular; el interior del templo de Atenea sobre la Acrópolis —en concreto, la acción tiene lugar en torno al *'brétas'* de la diosa—, y el interior del Areópago, donde se desarrolla el litigio interpuesto por las Erinias.

De esta forma, el espacio escénico acaba convirtiéndose en un elemento expresivo insustituible en manos de este gran maestro de la escena[153]. La propia ***Orestea***, ejemplifica a la perfección la evolución de dicha técnica: desde ***Agamenón***, todo va de fuera hacia dentro, y el interior adquiere una dimensión tanto más inquietante cuanto más oscuridad la atenaza. Clitemestra ha convertido la casa en una trampa mortal preparada para su víctima. Entonces la Reina ya no es la señora de aquel hogar, sino una serpiente, un monstruo o una leona que espera paciente a la entrada de su cubil a que pase por delante la presa.

Las dos restantes obras de la trilogía llevan aún más lejos esta necesidad de interiorización, y en tal sentido constituyen una innovación, un experimento muy osado en el seno de la producción trágica antigua. El invento de la *'skēnographía'* habría permitido a la puesta en escena evolucionar en la plasmación de ambientes más coherentes que la simple presentación hierática e inexpresiva de un único frontal monumental: un panel de madera, como decíamos, pintado en perspectiva habría bastado para la escenificación de una serie de espacios interiores. A la izquierda, por ejemplo, la casa de Agamenón; en el centro, el interior del templo de Apolo, que podría servir también para el interior del templo de Atenea (el solo cambio de una pequeña estructura lígnea que representara dos altares distintos lo

---

152 Cf. V. di Benedetto, «Eumenidi: una tragedia di interni e senza *skené*», en ***Filologia e Forme Letterarie. Studi offerti a F. della Corte***, Urbino, 1987, t. I, 121-139.

153 Cf. P. D. Arnott, ***Public and Perfomance...*** pp. 135-6; Di Benedetto, *art. cit.*, p. 87.

habría facilitado enormemente), y, a la derecha, el interior del Areópago.

5. *Los caracteres trágicos*

5.1. El estudio de los personajes trágicos desde el punto de vista psicológico tiene un espacio muy restringido en la experiencia teatral de la Antigüedad. Si hay alguna característica que defina globalmente a los caracteres trágicos, ésta es su desnuda simplicidad e hieratismo. La psicología en Esquilo es todavía embrionaria[154], pero preludia muy dignamente aquella profundidad que admiramos en Sófocles y Eurípides. Por ello también en él encontramos figuras esculpidas con un arte exquisito, y, desde luego, se da la paradoja de que, para no estar muy interesado en el retrato de los caracteres como pretende la crítica moderna, ha construido un personaje de una grandeza sobrehumana, Clitemestra, la figura más compleja de toda la trilogía, y si cabe la más

[154] Cf. W. Schmid-O. Staehlin, ***Geschichte der griechischen Literatur**, Erster Teil, zweiter Band,* 1929 [1959], p. 285; A. Perrotta, ***Storia della letteratura greca,*** Milán, 1940, vol. II, pp. 61 ss. Varias han sido las razones que la crítica moderna ha esgrimido para explicar tal peculiaridad de la tragedia griega; en primer lugar, desde una perspectiva estructuralista [R. Aelion, «Quelques jalons pur une étude structurale des personnages de la tragédie grecque», ***Lalies*** 6 (1984), pp. 231-42], se ha defendido que el dramaturgo griego utilizaba «esquemas», en virtud de los cuales hacía intervenir a sus personajes en papeles perfectamente delimitados, lo que a la postre reducía las posibilidades de un análisis psicológico: las llamadas «*escenas-tipo*» en donde estos esquemas aparecen imponen por añadidura a los personajes una férrea tiranía de rasgos fijos; en segundo lugar, las propias condiciones materiales de la representación –se insiste– no parecen haber favorecido la conquista clara de unos detallados perfiles psicológicos: el actor antiguo, que desempeñaba alternativamente varios papeles en una misma obra y disponía de muy poco tiempo para dicha misión, a duras penas habría podido recrearse en la interpretación; además, el actor llevaba una máscara y un «*atrezzo*» que le presenta, por lo general, ante el público como un «tipo», no como un individuo (Cf. R. Aelion, *art. cit.*, p. 232; M. Pfister, «Outlines of a communicative and pragmatic theory of the dramatic figure», en ***Estudios sobre los géneros literarios,*** J. Coy-J. de Hoz, eds., Salamanca, 1984, pp. 11-30.

compleja de toda la tragedia antigua. La Clitemestra esquílea es una mujer poderosamente trágica, como Lady Macbeth: es muy diferente de la que presentan Sófocles en ***Electra*** y Eurípides en su ***Electra*** e ***Ifigenia en Aulide;*** pero es que también es muy diferente de la que vemos en Homero, la *κουριδία ἄλοχος,* la esposa legítima de Agamenón [***Ilíada*** I. 113]. En Esquilo no sólo es la protagonista del delito, sino también revela aquella doblez de consciencia que no es desconocida en Homero: ella habla de un modo pero piensa de otro. En ***Ilíada*** IX. 312 ss., Aquiles se queja ante Odiseo de la conducta del Atrida Agamenón con respecto a su persona, y dice estas significativas palabras:

> *Igual de odioso que las puertas del Hades es para mí aquel que una cosa guarda en su corazón y dice otra.*

Orestea parte del tratamiento homérico, si bien ha invertido los papeles: Clitemestra es presentada por Esquilo precisamente con las mismas características que Agamenón tiene en ***Ilíada***: 1) Mujer con pensamientos y voluntad de hombre; 2) afectividad hacia el esposo subvertida: odia al marido; 3) detenta un poder personal cuyo control se deja sentir por doquier a su alrededor; 4) como la serpiente, es sinuosa y escurridiza: hipnotiza al esposo y le priva de su fuerza; 5) es tan destructora como su hermana Helena.

En Homero, Clitemestra es una mujer muy mediocre. Su participación en la muerte del esposo hace que el poeta épico la califique de *στυγερή* (***Od.,*** 3. 310 ss.) o incluso se aventura a decir que es *δολόμητις* (***Od.,*** 3. 422); el trágico, en cambio, la convierte en *μεγαλόμητις* (***Agam.,*** 1426): ambos caracteres —el épico y el trágico— comparten una astucia e inteligencia que sólo era comparable a Odiseo, el auténtico *πολύμητις,* el hombre de multiforme ingenio, pero, si bien Homero pone más el énfasis en el «engaño» (*δολσ-*), el poeta trágico le emienda la plana y recarga las tintas en la enormidad y desafuero de su acción (*μεγαλσ-*). Además, Esquilo parece haber desistido de presentarla en su papel de madre, lo que hubiera hecho sin duda muy diferen-

te al personaje, ni tampoco quiere insistir en los largos y solitarios años de espera, ni siquiera en la afectividad frustrada por la ausencia del esposo, por más que ella misma así lo exprese. Esta gigantesca mujer se define por ser el álter ego de Agamenón, la que no sólo usurpa el poder y el palacio real, sino también la propia personalidad del rey: Clitemestra es el otro Agamenón. Por este motivo, podemos afirmar que la reina es la heroína de una épica nueva, una epopeya alternativa, la epopeya de lo íntimo y lo privado, aquella que eleva el crimen familiar a la categoría de narración antigua y prestigiosa.

Pero todos los personajes de nuestra trilogía tienen una misión importante que cumplir; ni el más pequeño de ellos escapa a la pincelada personal del poeta. Aunque quizá habría que decir que si algo hay que los caracterice, eso es lo que no son, y cómo algunos adquieren una nueva luz, otra relevancia cuando observamos que están ahí porque son el contrapunto a los protagonistas: Agamenón no es ya ni la sombra de lo que era en Homero; Casandra se define por oposición a Clitemestra: habla mediante enigmas, pero siempre dice la verdad; Clitemestra habla claro, pero miente. Casandra es la voz del palacio, la voz de esa otra realidad paralela que allí mora y que nadie puede ver salvo ella, la única persona que no cae en las redes de Clitemestra. En ***Coéforos*** se opera de nuevo por contraste: hay una evidente polaridad entre Clitemestra y la vieja nodriza de Orestes: la Nodriza representa también aquello que no es la reina, una verdadera madre. El tragediógrafo cuenta con el ilustre precedente de Euriclea, la nodriza de Odiseo, y podría haberle dado un tratamiento cercano al homérico, incorporándola a la dinámica del reconocimiento y del engaño; sin embargo, ha ideado una construcción mucho más compleja, de suerte que se subraye el absoluto dominio de la reina sobre todo lo que sucede en palacio: la vieja Cilisa personifica el único atisbo de afectividad hacia Orestes que abriga aquel siniestro lugar. El tratamiento de este personaje sencillo es una innovación esquílea y supone un legado que el gran trágico hace a la historia del teatro universal. El papel de la anciana

gárrula y digna de piedad es tomado por la comedia posterior y encuentra ilustres representantes en el drama europeo renacentista.

5.1.1. En realidad, la psicología no está en los personajes, sino en la percepción que tenga el espectador[155] de cada época. El público actual, por ejemplo, dispone, en su aproximación a los personajes de las obras literarias, de un código establecido sobre el conocimiento de la producción literaria de los siglos precedentes. Asimismo, un ateniense del siglo v a. C. disponía de su código particular articulado a partir de la difusión oral de la épica y la poesía lírica[156]. Pero, ahora bien, cada época tiene sus propias exigencias, así como unas determinadas expectativas en materia teatral, y bien pudo suceder que la construcción de unos caracteres dramáticos perfectamente perfilados no fuera un problema que mereciera una atención primordial: el trágico griego, al menos el de los primeros tiempos, parece tener otras prioridades.

Por otro lado, si nos atenemos a las claves ideológicas y morales de la Atenas del siglo v a. C., la causalidad de las acciones humanas pudo residir no en la psicología de los personajes, sino en la voluntad de los dioses, fuese o no ésta comprendida por los hombres, y en la pertenencia de aquéllos a tal o cual grupo social, o tal o cual categoría típica (reyes, reinas, criados, mensajeros, adivinos, etc.). Sin embargo, responsabilidad humana y voluntad divina es una dicotomía que nuestro poeta maneja con un cierto equilibrio, si bien, en ocasiones, la balanza parece inclinarse del lado de la libertad y la interiorización humanas.

En efecto, a partir de la década de los sesenta se hizo general la opinión de que Esquilo no tuvo un interés especial por la personalidad[157]. Lo que interesa a Esquilo —se dice— es lo

---

[155] Cf. A. Genette, «Vraisembléncе et motivation», ***Communications*** 11 (1968), 5- 21.

[156] Cf. R. Aélion, *art. cit.*, p. 232.

[157] Cf. T. von Wilamowitz, ***Die dramatische Technik des Sophokles***, Berlín, 1917; R. P. Dawe, «Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus», ***PCPhS*** n.s. 9 (1963) 21-62; H. Lloyd-Jones, ***L'Ant. Class.*** 34 (1964), p. 374. Véase una interesante aproximación al estado de la cuestión en P. E. Easterling, «Presentation of Character in Aeschylus» ***G & R*** 20 (1973), 3-19, y Ch. Gill, «The Question of Character and Personality in Greek Tragedy», ***Poetics Today*** 7 (1986), 251-273.

que hacen y sufren sus personajes, no qué tipo de personalidades sean, ni cómo se conciben a sí mismos o, simplemente, cómo imaginan sus sentimientos. Además, es obvio que nuestro poeta estuvo mucho más interesado por el análisis del destino de una estirpe familiar entera que por un héroe solitario, el cual se definirá, en cualquier caso, por el papel que el poeta ha ideado para él dentro del seno familiar[158]. Por tanto, en el tratamiento de la personalidad, habría operado también un principio de economía dramática, a juzgar por el rendimiento que el trágico obtiene de aquellos personajes sobre los que recae todo el peso de la acción.

Esquilo, por tanto, presenta a la mayoría de sus figuras con un mínimo de caracterización[159]: son lo que la acción deja entrever a grandes rasgos y no más, como si fueran dibujados con trazos gruesos y generales, sin detalles ni estudios individuales. Cuando las reacciones de los personajes están justificadas sobradamente por la situación dramática, lo que vemos en escena no contradice en modo alguno la psicología que tendrían esos mismos individuos en la vida real[160]. El rey Pelasgo de ***Suplicantes*** o el Atrida Agamenón de la obra homónima, por ejemplo, son perfectamente coherentes con su posición de monarcas, y esta condición es un componente primordial de sus respectivos caracteres. No obstante, sorprende el hecho de que un foco de atención sobre el que se detiene la acción dramática, al menos en ***Orestea,*** lo constituyen aquellas figuras cuya conducta es anormal, extraña e incluso monstruosa[161]: Agamenón, en el relato que nos ofrece el Coro en la *párodo* del ***Agamenón;*** Clitemestra y las Erinis, que atraviesan por sendos períodos de metamorfosis; Orestes, etc. La mentali-

[158] Cf. J. Jones, ***On Aristotle and Greek Tragedy,*** Londres, 1962, p. 64; P. E. Easterling, *art. cit.,* p. 4; P. Roberts, ***The Psychology of Tragic Drama,*** Londres-Boston, 1975; en esp. part II, cap. VI: «Orestes and Electra in Greek and Modern Drama», pp. 149-169.

[159] P. E. Easterling, p. 4.

[160] Cf. J. Gould, «Dramatic Character and Human Inteligibility in Greek Tragedy», ***PCPhS*** 24 (1978), 43-67; A. N. Michelini, ***Ramus*** 8 (1979), 153-164.

[161] A. N. Michelini, *art. cit.,* p. 154.

dad griega tendía a traducir estas desviaciones en términos de *'átē'* (*ceguera, enajenación*), o del *'daímōn'* familiar (sc. el espíritu que habita la casa y exige venganza), o del dios que empuja al hombre a la ruina, principios éstos que se consideraban tan naturales como lo son para nosotros la paranoia o el impulso inconsciente. Y son los mejores términos que encontraron para explicar al hombre y al mundo circundante; el lado divino de la motivación humana es un fenómeno consustancial a la visión que el hombre griego tiene de sí mismo, y ello no le provoca ningún conflicto. Por este motivo, la tragedia griega no busca la diagnosis de la conducta humana, sino, más bien, la coherencia y la inteligibilidad de los hechos que vemos pasar ante nuestra vista. Hablar, pues, de dos niveles de motivación, el humano y el sobrenatural, es casi obligado, y un poeta griego no habría concebido prescindir de uno de ellos. En Esquilo ambos niveles comparten terreno: son dos formas de describir el mismo fenómeno.

Pero, tratándose de una trilogía de interiores, es lógico que las tensiones internas de los caracteres adquirieran cierta relevancia dramática. Son sus más íntimas dudas, cuitas y tribulaciones lo que les mueven, y si bien se parte, para su tratamiento, como decíamos, del modelo homérico, el poeta ha ideado un mundo mucho más intimista y complejo; de esta manera, los grandes interrogantes sobre la condición humana adquieren tintes de mayor gravedad[162]. Esquilo nos hace ver cómo la decisión humana va conquistando, paso a paso, lugares de privilegio en la acción dramática, tras la cual parece atisbarse, expectante y lejana, la omnipresencia del mundo divino. La divinidad tendrá tantas interferencias con el mundo humano cuantas quieran los propios personajes, de modo que ya no es, como en Homero, un intervención arbitraria y a expensas del hombre. El poeta propone un cambio en la mentalidad, un cambio quizá drástico pero

[162] Ésta es la opinión tradicional que suele aceptarse desde el trabajo fundamental de B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama* (*Philologus Supplt., XX*), Leipzig 1928

que exige que cada cual asuma la responsabilidad de sus actos. Ahora bien, conseguir el equilibrio de estas dos maneras trágicas de presentar la actuación humana no siempre es fácil.

5.2. J. de Romilly[163] ha puesto de relieve cómo un primer progreso respecto al héroe homérico lo constituye el descubrimiento del sentimiento de la interiorización ligado a la angustia ante situaciones de difícil resolución. El dilema al que se enfrenta Pelasgo, en ***Suplicantes***, sobre si dar acogida a las Danaides, cumpliendo así la voluntad de Zeus Hospitalario, o, por el contrario, entregarlas a sus primos los egipcios, e incluso la terrible decisión a la que se enfrenta Agamenón mientras está detenida la flota en Áulide por voluntad de Ártemis, ya fuera la de desistir de la empresa o la de sacrificar a Ifigenia, son ejemplos palmarios de la evolución que arranca desde Homero. El trágico, en efecto, retoma el mismo esquema de las dudas y turbaciones homéricas (***Ilíada,*** 21, 404-412; 17, 91-108; 21, 550-70; 22, 99-130), pero el héroe épico daba carpetazo al problema de una forma rápida y sin consecuencias ulteriores para su estabilidad emocional; la figura trágica, en cambio, actúa de un modo irracional y desaforado: ante el terrible dilema que supone elegir entre dos caminos igualmente penosos, a sabiendas de que decida lo que decida ello le acarreará la desgracia, elige el peor; Agamenón sucumbe a la tentación y escoge la muerte de su hija. Implícitamente, el poeta deja entrever que el Atrida se ha dejado arrastrar por un impulso interior irracional y criminal[164], pero podría haber evitado el desastre posterior. Pelasgo, por su parte, parece más homérico y prefiere dejarse llevar por el escrúpulo religioso: acoge a las Danaides, aunque ello cause la guerra con los egipcios. Ambos personajes trágicos, en efecto, buscan la mejor solución, incluso la persiguen desesperadamente,

---

[163] Cf. J. de Romillyg, ***«Patience mon coeur!». L'essor de la psychologie dans la littérature grecque classique***, París, 1991, p. 55.

[164] ***Ib.,*** p. 56.

pero lo nuevo respecto a Homero es la consciencia de su responsabilidad personal[165]. Una vez que Agamenón ha tomado su decisión, se entrega a cumplirla con fruición. Los ancianos del coro acabarán concluyendo que sólo un estado de locura o enajenación mental podría explicar tamaña inmolación.

Para traducir en clave dramática la violencia resultante de esta lucha interna, Esquilo retoma la imagen homérica de la tempestad que zarandea al hombre y amenaza con hacerle zozobrar (*Ag.*, 469-471). Esta zozobra anímica es un peligro real y subjetivo (al menos, los personajes así lo perciben), pero, aunque no se oponen sentimientos, la lucha interior adquiere una dimensión nueva, una nueva virulencia[166]. Cuando tales o cuales personajes se encuentren en momentos de duda, nada nos induce a pensar que están bajo una fuerte convulsión, pero se presiente cómo actúan una serie de fuerzas incomprensibles para el ser humano y contra las que nada puede hacerse. Así ocurre cuando asistimos al espectáculo de pasiones tales como la cólera, o a los presentimientos, aprehensiones o temores del coro, o incluso a los grandes terrores sagrados que atenazan la razón, los cuales son evocados con la imagen del viento huracanado que lo arrasa todo a su paso (*Ag.*, 975 ss.; ***Coéf.***, 388-393).

Sin duda, la imagen más lograda de cuantas acuña Esquilo es la del tiro de caballos que arrastra con violencia al carro fuera de la carrera, sin que el auriga pueda hacer nada por impedirlo (***Coéf.***, 1021 ss.)[167]. Orestes siente que su razón se desboca, que no puede sujetar las riendas, y apenas si articula palabra alguna. Aquí encontramos ya en esbozo prefigurada la lucha de la razón contra la pasión,

---

[165] *Ib.*, p. 57.

[166] *Ib.*, pp. 57-8.

[167] Véase el trabajo capital de T. B. L. Webster, «Some Psychological terms in Greek Tragedy» ***JHS*** 77 (1957), pp. 149-54; esp. p. 152. Sobre el temor asociado a estos síntomas, cf. J. de Romilly, ***La crainte et l' angoisse dans le théatre d'Eschyle,*** París, 1958, y el trabajo de J. de Hoz, en ***Emerita*** 34 (1966), pp. 295-304. Más recientemente ha estudiado el lado psicosomático de las emociones en Esquilo W. G. Thalmann, «Aeschylus's Physiology of the Emotions», ***AJPh*** 107 (1986), pp. 489-511.

aunque ello todavía no provoque la división interna en el ser humano[168]; su intensidad, sin embargo, queda patente, y así el mundo interior de los caracteres empieza a ganar terreno en la tragedia antigua.

Por este motivo, la evocación de las pasiones adquiere una relevancia insospechada, y son los síntomas físicos (casi diríamos psicosomáticos) externos de dichas emociones los que predominan: taquicardias, convulsiones, temblores, erizamiento de cabellos, palidez, sonrojo, etc. A éstos se añaden también los síntomas físicos internos: el golpe en el hígado, el frío intenso, herida o mordedura interna, etc., pero no se va más allá de insistir en ellos; nada se nos dice de la compleja vida interior a la que responden[169].

5.3. Los personajes, por tanto, no proceden a un análisis de sus sentimientos, como quizá hoy día nosotros esperaríamos, sino que se limitan únicamente a describirlos; es cierto que son sentimientos fuertes, intensos, que lo conmueven todo, pero aún aparecen surgiendo desde fuera y no desde dentro del ser humano. Para dar este definitivo paso, el poeta trágico tendría que haber privilegiado la introspección mediante un uso ponderado del monólogo en aquellos momentos de máximo clímax. Pero no ocurre así. El único atisbo de análisis de los sentimientos queda recluido al ámbito de lo abstracto, lo cual encaja muy bien con la mentalidad arcaica. Porque los conflictos que hoy consideraríamos como claramente psicológicos, para el hombre griego antiguo son sólo fruto de fuerzas incomprensibles exteriores a él[170], tangibles y omnipresentes.

Una fase intermedia entre la intervención de estas fuerzas externas y la plena capacidad de introspección la representa Pílades en ***Coéforos*** (899): cuando Orestes se disponga a matar a su madre, deberá enfrentarse a terribles dudas, lo que, obviamente, significa un paso hacia adelante

---

168 *Ib.,* p. 59.

169 *Ib.,* p. 60.Véase también de la misma autora, ***La crainte et l' angoisse...*** ya citado.

170 *Ib.,* p. 61.

en la conquista de la consciencia de la responsabilidad humana y la división interna de los personajes, pero tales dudas no adquieren aún el vigoroso tono del monólogo interior, sino que se dirigen a Pílades[171]: es éste quien, con tan sólo tres versos, sentencia la cuestión recordándole las órdenes de Apolo; por lo tanto, el dilema viene solucionado desde fuera. La intervención de Pílades no tiene otro sentido en la obra: estar ahí en el momento de máxima crisis.

Ahora bien, la culminación de la voluntad esquílea por plasmar en escena, ante el público, esta progresiva afloración del mundo interior llega a su paroxismo dramático cuando vemos aparecer a las Erinis y cómo se transforman en entidades reales, amenazantes y terroríficas. Personificación de los remordimientos de Orestes y del sentimiento de venganza que alberga la casa real, estas «vetustas» diosas ejemplifican a la perfección de qué modo se interfieren el mundo exterior y el interior[172].

En *Agamenón*, la profetisa Casandra cae presa de una gran postración nerviosa cuando ve salir de la casa un macabro y fantasmagórico cortejo de niños descuartizados, con las vísceras en las manos y chorreando sangre; Orestes, en *Coéforos*, primero siente sus efectos: pérdida de la cordura, miedo, convulsiones, pánico; después las ve aparecer ante sí (1048 ss.): nadie las ve, excepto él. Y huye despavorido, incapaz de soportar semejante visión, pues los fantasmas de su mente se han materizalizado frente a él. Así, al constituirse las Erinis en una fuerza exterior al ser humano, lo que el público ve son sus consecuencias. No estamos, en efecto, ante un alma dividida, ni ante el combate interior del personaje, sino frente a la lucha del hombre contra la acción exterior de la divinidad[173].

Y quizá también cabría interpretar esta efectista presentación de la personalidad como el paradigma del nuevo rumbo que ahora se abría para la Tragedia. Esquilo no podía

---

171 *Ib.*, p. 61.
172 *Ib.*, p. 62.
173 *Ib.*, pp. 63-64

concentrar la acción global de la trilogía en el debate interno de sus personajes porque ni las convenciones de su tiempo, ni los gustos del público ni los cambios que ello habría comportado para su técnica dramática le hubieran asegurado el éxito; sin embargo, encontramos indicios de que exploró nuevos caminos.

Una vez que se ha dado una dimensión propia al mundo interior, el público podía advertir fácilmente el carácter psicológico de los factores que, en ocasiones, intervienen en la dinámica trágica. Para conseguirlo, esta vida interior pasa a un primer plano: Orestes siente miedo porque las Erinias son seres reales, monstruosos, que insuflan en sueños terroríficas visiones, no el fruto de una quimérica imaginación, y, para colmo de males, están ligadas al más antiguo y primigenio mecanismo de la justicia divina. Nada tiene, pues, de extraño que, ante tal presencia, algunos parezcan enloquecer y sientan desfallecer sus fuerzas. Al final de ***Coéforos,*** Orestes deberá huir; no sabemos bien si es por la orden de Apolo que antes había recibido, o si es por miedo. En cualquier caso, es el desorden interno del muchacho lo que le interesa ahora al trágico. En el prólogo de ***Euménides***, la propia sacerdotisa de Apolo —la Pitia— nos refiere cómo, al ver instalada en el lugar oracular a esa aterradora tropa, tiene que salir a escena dando trompicones y balbuciendo palabras incomprensibles; y lo cierto es que no sabe bien cómo calificarlas: si de Harpías o Gorgonas; pero cae en la cuenta de que a aquéllas las ha visto representadas en las pinturas, en cambio a éstas no encuentra modo de asemejarlas a nada conocido. Son indescriptibles. Su canto mágico provoca el delirio, el extravío que arruina las mientes y encadena el espíritu. Se trata, pues, de una divinidad de orden muy diferente al de los dioses olímpicos. No vienen a persuadir al hombre ni a darle órdenes; su acción es externa a él, pero repercute en el interior[174].

La acción de las Erinis es claramente de índole psicológica. Ahora bien, la compleja fisiología de las emociones

---

[174] *Ib.*, p. 64

que Esquilo nos presenta no siempre encuentra un acomodo fácil: el difícil equilibrio entre los mecanismos de la libertad humana y el omnipresente condicionamiento divino amenaza siempre con romperse. ¿A cuál daba Esquilo la primacía? La respuesta no es sencilla: si, de un lado, la intervención de la divinidad es patente, tampoco asfixia al hombre, y, de otro, el poeta rehúsa insistir demasiado en los condicionamientos de tipo humano. La sorda pugna que se establece por alcanzar el dominio en escena queda en tablas. Clitemestra, personaje muy difícil de reducir a un patrón de conducta inteligible, es una buena muestra de esta tensión. A través de ella, sin embargo, se ha abierto tímidamente un nuevo camino hacia la conquista de la autonomía humana[175], prefigurando así los cambios venideros que hallaremos en el último Sófocles y Eurípides.

Con todo, los caracteres esquíleos no son meras marionetas a merced de un destino impreciso; por momentos la voluntad de elección humana va abriéndose camino. Ambos niveles de respuesta al mundo circundante, el divino y el humano, son complementarios, y resultan de enfrentar al personaje con su propio mundo interior, personificado como fuerza exterior, de modo que no se trata sólo de una divinidad que actúa caprichosamente a la manera homérica, sino la propia vida interior a la que se le ha dado entidad dramática para hacerla comprensible. Y, como si ante un espejo se reflejaran, los impulsos irracionales del hombre —miedo, pasión amorosa, odio, cólera, locura, angustia, ansia de venganza— desfilan por escena; después el personaje trágico reacciona emotivamente ante lo que está viendo, que, en realidad, no es otra cosa que la exteriorización de su «yo» interno.

Esquilo, por último, pretende que el público crea en sus personajes, y por ello los presenta como paradigmas de la condición humana[176]. Sabe convencernos con su aguda penetración en la experiencia humana y nos demuestra que

---

[175] Cf. R. Sevieri, «Linguaggio consapevole e coscienza individuales di Clitemnestra nell' Agamemnone di Eschilo», *Dioniso* 61 (1991), 13-31.

[176] Cf. la discusión de P. E. Easterling, *art. cit.*, p. 6.

las situaciones que se suceden en escena son reales, y lo bastante sugerentes como para identificarnos o no con ellas.

6. *El Coro esquíleo*

Un examen detenido del teatro esquíleo demuestra que el poeta ha concebido al Coro como un personaje más del drama, si bien este elemento sufre una paulatina evolución desde las tragedias más antiguas. La simplicidad con que se ha concebido la acción de ***Orestea*** sólo es posible gracias al coro: a través de él puede explorar el significado profundo de la acción y sus implicaciones morales y filosóficas. El coro de la trilogía es uno sólo en cuanto a presentación y concepción global de la escena, pero en realidad es triple, multiforme, como un monstruo de tres cabezas. Si en ***Agamenón*** está formado por los ancianos argivos, aquellos que estaban impedidos y no pudieron embarcarse con Agamenón hacia Troya, paralelamente se prefigura la inquietante presencia de otro coro cuando Casandra ve la tropa fantasmagórica que nunca abandona el palacio: los hijos de Tiestes, devorados por el padre en un macabro banquete; en ***Coéforos*** son las criadas de palacio que Clitemestra manda apresuradamente a cumplir los ritos fúnebres sobre la tumba de Agamenón, pero, al final de la obra, Orestes, como antes hiciera Casandra, mudado en vidente de su propia desgracia, descubre otro coro, el de las Erinis vengadoras, que constituirá el de las ***Euménides.*** Al finalizar esta tragedia un segundo cortejo, formado por ciudadanos de Atenas, cerrará el círculo que se abría en el primer acto de la trilogía.

Las exigencias de la producción dramática, por tanto, aseguraban al coro no sólo una íntima conexión con la acción representada, sino también un cierto grado de personalización, que le lleva, en ocasiones, a erigirse en un personaje *extra* del reparto, capaz de afectar materialmente al curso global de la acción. Es el personaje principal de

Suplicantes, una tragedia que se caracteriza por una técnica dramática decididamente primitiva; desde un punto de vista cuantitativo, el predominio del elemento coral es total en la tragedia primigenia. La principal característica de éste es su presencia continuada en escena, lo cual, estructuralmente hablando, conlleva la división de la tragedia en una serie de secciones llamadas *estásimos* y *episodios*. Durante sus intervenciones concentra las emociones del público sobre temas particulares; y en los episodios, a través de su portavoz, el Corifeo, llama la atención sobre acontecimientos particulares. Mientras los personajes del drama deambulan por la escena, el coro promueve toda clase de respuestas emocionales al expresar sus recelos, dudas o sospechas.

La gran flexibilidad del coro como elemento dramático le convierte en un instrumento tan peculiar que su naturaleza se metamorfosea de una obra a otra. En ***Agamenón***, los ancianos argivos, cuyo compromiso está lejos de ser el centro de la atención del público, tiende a desarrollar la acción global antes que a terciar en ella; es el narrador épico, omnisciente, que nos devuelve a lugares y hechos de antaño, aunque su estatismo es llamativo, y sus dudas y circunloquios contribuyen a elevar la tensión dramática, hasta el punto de que Clitemestra actúa impunemente. Sólo al final, en el impresionante *kommós* que comparte con la reina, aparecerá como un juez implacable del crimen perpetrado; en ***Coéforos***, es el coro quien induce a la nodriza a alterar el tenor del mensaje que lleva a Egisto, y, por consiguiente, cambia el rumbo de los acontecimientos; en ***Euménides***, adopta una misión mucho más incisiva: es el grupo de las Erinias que persigue a Orestes.

El coro en ***Orestea***, en suma, desarrolla todas las posibilidades del antiguo coro:

1. Observador externo en *Ag.*: antagonista de Clitemestra en el grandioso '*kommós*' final.
2. Personaje de la acción en ***Coéf.***
3. En ***Eum.,*** personaje coprotagonista de la obra.

7. *Dioses y hombres*

Una de las características más llamativas de la tragedia esquílea es la presencia constante de lo divino. El mundo de Esquilo está lleno de dioses, y todo revierte hacia ellos. La ***Orestea*** comienza con una plegaria del Centinela: «*A los dioses yo suplico...*», y se cierra con el canto de las sacerdotisas que escoltan a las recién nombradas '*Euménides*', las reinas del transformismo y la metamorfosis, encarnación de lo macabro y soez, ahora trocadas en '*bienhechoras*'. Así pues, los dioses, o bien están presentes en escena, lo presiden todo, como Apolo y Atenea en ***Euménides***, o bien, aunque ausentes físicamente, devienen el objeto de las acciones rituales de los hombres; se comunican con ellos (Apolo-Orestes, en ***Coéforos***). Para la mentalidad de la época los dioses lo son todo.

La comunicación entre dioses y hombres, ya sea mediante rituales tendentes a invocar la epifanía del dios, o la comunicación con el más allá, ya sea a través de personajes particularmente receptores (adivinos, profetas: Calcante, Casandra, la Pitia), o a través de visiones oníricas, está en el meollo de los principales problemas de la tragedia esquílea[177].

Cuando el dramaturgo griego presenta a los dioses en escena no pretende ofrecernos una visión de cómo se estructura el mundo divino. Las tragedias en las que aparecen dioses dirigen toda su atención al mundo humano. En ***Euménides*** el planteamiento crucial es lo que le sucede a Orestes y a Atenas, y no cómo se establecen las relaciones entre los seres divinos que aquí aparecen: el énfasis se traslada sobre la experiencia humana, no sobre la dimensión que adquiere la intervención celestial[178]. Pero, dado que la tragedia griega se caracteriza por la intensa acumulación de sucesos movidos por la pasión, la razón y el deseo humano,

---

[177] Cf. B. Deforge, ***Eschyle, poète cosmique,*** París, 1987.

[178] Cf. P. E. Easterling, «God on stage in Grerk Tragedy», ***G B,*** Suppl. V, ***Religio Graeco-Roman,*** Festschrift W. Pötscher, Graz-Hern, 1993, pp. 77-86.

nada tiene de extraño que en ellos también esté involucrada la divinidad. Ya hemos visto cómo era tradicional en la mentalidad antigua la idea de unos dioses que intervienen en la experiencia humana. Desde este punto de vista, podría esperarse que los dioses fueran tratados por el dramaturgo como lo hace Homero y los poetas arcaicos, es decir, como fuentes de poder que condicionan al ser humano, le ayudan o estorban; pero, pese a que la función potencial de la divinidad en la tragedia es grande, el trágico parece privilegiar sólo algunos aspectos muy concretos: su benevolencia, su arbitrariedad o su malevolencia.

Por otro lado, no era imprescindible la presencia física de la divinidad para que se dejara sentir su poder, como sucede en ***Agamenón,*** porque sugerir e imaginar es más efectivo que presentar[179], de modo que el poeta opera con un cierto tabú. Hay unos límites que todos parecen haber respetado. Ninguna tragedia de las conservadas representa a Zeus en escena, quizá porque se contaba con el precedente homérico: el soberano del Olimpo casi nunca desciende de su excelsa morada, sino que actúa a través de intermediarios: Apolo, Hermes, Atenea, etc. Para evitar, o paliar en lo posible eventuales riesgos, Esquilo presenta a la divinidad desde el punto de vista de sus personajes, quizá tal como el hombre contemporáneo los vería en la vida real; de esta manera, el tratamiento del mundo divino sigue una línea evolutiva que va desde la rigidez olímpica original (***Ag.***) hasta el deseo esperanzado de una concordia universal (***Eum.***). Ciertamente, no puede deducirse una teología coherente a partir de las diversas intervenciones divinas en Esquilo, pero sí al menos una visión muy personal y particular que choca frontalmente con el contexto politeísta predominante. Las ideas religiosas de Esquilo evolucionan hacia el convencimiento de la unidad de lo divino, cuya personificación se encarna en Zeus. Así se manifiesta en el llamado *Himno a Zeus* (***Ag.***, 160-172), ocasión que el poeta aprovecha para establecer el origen y triunfo del padre de

[179] ***Ib.***, p. 78.

los dioses. Aparece aquí la idea de la eternidad, y cómo invocarle era igual a invocar a la única divinidad.

Pero, además, Zeus era también un benefactor de la humanidad; no un benefactor de tipo prometeico, puesto que su acción no entra en conflicto con el orden cósmico, sino el auténtico responsable del progreso humano. A juicio de Esquilo, Zeus regala al hombre un don más preciado que el fuego: el conocimiento. Ahora bien, para conquistarlo había que seguir una dura senda: el sufrimiento. Dos palabras resumen todo el pensamiento esquíleo en relación con el mundo y la divinidad: *Πάθει μάθος, «con dolor el aprendizaje»*. Expresión optimista, sin duda, puesto que el poeta ha puesto el énfasis sobre el *μάθος.* Hay otros caminos para conquistarlo, pero no son seguros. El hombre que comprende y pone en práctica dicho principio está en armonía con el plan de Zeus. El mundo divino es el propio Zeus, el *Todo,* nada escapa a su vasta mirada. Al final de la tercera obra de la trilogía, Apolo, en su ardiente defensa del joven Orestes, acaba reconociendo que, al fin y al cabo, las respuestas de su oráculo proceden de Zeus, el dios «*que es responsable de todo y el hacedor de todo*». Esta visión henoteísta es sintetizada muy bien en un fragmento de las ***Helíadas*** [***TrGF*** 70 Kannicht] que ilustra la concepción esquílea de lo divino:

Zeus es el éter, Zeus es la tierra, Zeus es el cielo,
Zeus es todas las cosas, y más aún que esto.

En resumidas cuentas: los dioses, o bien están presentes en escena, y entonces lo presiden todo, como Atenea en ***Euménides***, o bien, ausentes físicamente, pero, de hecho, omnipresentes en las palabras, gestos, movimientos y acciones de personajes y coro; son los destinatarios de las acciones rituales del hombre. Éste, además, busca la comunicación con sus dioses, unas veces directamente como Orestes con Apolo, Orestes con Atenea, otras a través de intermediarios tales como Casandra (*Ag.)*, la Pitia (prólogo de ***Eum.***) o el Calcante de la párodo de ***Agamenón,*** a tra-

vés del cual habla directamente el dios en primera persona. Para la mentalidad de la época, los dioses están por doquier, incluso en el interior del ser humano. Porque Esquilo ha explorado el sentimiento de la interiorización humana tal y como lo concebían sus propios personajes; el poeta deja hablar a los personajes y les obliga a desnudar su alma: los dioses aparecen allí, en cierta forma, siendo un constituyente más de su psicología, de su destino. El hombre esquíleo está enfrentado siempre al dilema entre el ser y el parecer, y bajo tales condiciones aparece una *'psykhḗ'* humana alentada por los dioses y un universo perfectamente estructurado.

II. LA ORESTEA

2.1. La leyenda

Las *Grandes Dionisias* del año 458 a. C. fueron testigo de un gran acontecimiento para la historia del teatro antiguo. El anciano Esquilo, ya en la cumbre de su arte, sorprende al público con un tema muy conocido de la saga heroica: el mito de la casa de Atreo. El título de *Orestea* no sabemos si remonta al propio autor, pero lo cierto es que un pasaje de las ***Ranas*** de Aristófanes (v. 1124) acredita que al menos así se la conocía a finales del siglo V a. C.

2.1.1. La historia se prefigura en sus más importantes detalles en la ***Odisea***. El regreso de Agamenón tras la caída de Troya pertenecía al ciclo de los ***Nóstoi*** o ***Regresos*** de los héroes aqueos tras la conquista de Ilión y era un tema favorito de la diversas tradiciones épicas antiguas. Algunos hallazgos arqueológicos (el descubrimiento en Gortina —Creta central— de un *«pínax»* y un sello discoidal, que tratan dicha temática) dan fe de que en la Creta central existía una versión de la *Orestea* que subraya el papel de Clitemestra más que el de Egisto en la muerte de Agamenón. Además de estas representaciones, tenemos una «mitra» cretense de bronce, encontrada en Olimpia, fechada en el siglo VII a. C., que ha sido interpre-

tada como una escena en que Orestes está a punto de asesinar a su madre, la cual aparece sentada en el trono real. La escena así representada pone el énfasis en el matricidio y en la usurpación del trono real por la reina. Si hemos de dar crédito a esta interpretación[180], entonces la escena proporciona una interesante continuación a la del *«pínax»* de Gortina y a la del sello discoidal ya citados. Es Clitemestra, y no Egisto, el objetivo primordial de la venganza de Orestes, como asesina del esposo y usurpadora del poder real. Tal versión casa perfectamente con la del ***Catálogo de las Mujeres*** de Hesíodo, que refiere algunos episodios de la vida de las hijas de Leda, una versión que contrasta con la historia referida por Homero[181]. En este fragmento, Ifímeda (= Ifigenia) es sacrificada a Ártemis, aunque ésta la hace luego inmortal; este suceso quizá pudo haber empujado a Clitemestra a matar al marido, si bien esto no se dice explícitamente en el texto conservado. El verdadero tenor del texto hesiódico al menos sugeriría que el papel de Clitemestra es visto ya bajo una luz negativa. En fin, gracias a este fragmento sabemos que Orestes lleva a cabo la venganza por la muerte de su padre en la persona del hombre que le ha asesinado y mata a la madre *«con impío bronce»*[182]. El énfasis gravita claramente sobre la segunda acción, el matricidio, y pese al hecho de que Egisto es considerado también un asesino, la reina Clitemestra o bien ha sido la protagonista de la intriga o, quizá, sólo una copartícipe del crimen.

Parece significativo, según Malcom Davies[183], que en tales leyendas de intriga, asesinato y usurpación del poder, sean las mujeres cretenses las que lleven la voz cantante. La cretense Aérope, esposa de Atreo (por tanto, la madre de Agamenón), parece haber estado involucrada activamente en el intento de Tiestes por hacerse con el trono de su esposo en las ***Cretenses***

[180] Cf. M. I. Davies, «Thoughts on the ***Oresteia*** before Aischylos», ***BCH*** 93 (1969), pp. 214-260

[181] Véase R. Merkelbach-M. L.West, ***Fragmenta Hesiodea***, Oxford, 1967, fr. 176 y compárese con ***Od.*** 2. 436-9; 24. 199-202.

[182] Véase el contraste con el énfasis de ***Od.*** 3. 304-310. En los ***Nóstoi*** de Agias de Tre-cen, compuesto en el siglo VII, Agamenón es asesinado por ambos: Egisto y Clitemestra. La venganza de Orestes y Pílades fue probablemente dirigida contra los dos, aunque no se dice explícitamente. La versión de Agias aparece ilustrada en un plato de Tebas, cf. M. I. Davies, *art. cit.*, p. 237, n. 3.

[183] *Art. cit.*, p. 238.

de Eurípides, y la Fedra cretense ofrecía el trono de Teseo en el ***Hipólito I***, tragedia también perdida de Eurípides. No sería sorprendente, por tanto, que el público cretense prefiriese una versión de la leyenda en la que Clitemestra desempeñase el papel principal. Dicha versión, prosigue Davies acertadamente, coexistió con una versión o versiones en las que Egisto tenía todo el peso, si no todo el protagonismo. Tal versión pudo tener también algún tipo de recepción en Homero y llegó incluso a hacerse famosa entre los artistas de la primera mitad del siglo VII a. C.

Homero se sirvió de la leyenda de la Orestea en ***Odisea*** no sólo para presentar un cuadro moralizante en términos de culpa-castigo, sino también para hacer aparecer a los pretendientes como un grupo frente al que surgen las figuras de Odiseo, Telémaco y Penélope, mucho más heroicas por ser el polo opuesto de Egisto, Agamenón y Clitemestra. Pero, puesto que la historia es utilizada como paradigma para el relato del retorno de Odiseo y la venganza sobre los pretendientes, Homero ha debido resaltar el papel de Egisto en el asesinato del Atrida.

La mención de Clitemestra en la *Telemaquía* resulta insignificante, aunque, incomprensiblemente, es en las palabras del Atrida en la *Nekya* donde ella aparece ya como cómplice de Egisto. Por lo general, se admite que la versión más común de la leyenda de la *Orestea* en tiempos de Homero era la que hace a Egisto, y no Clitemestra, el protagonista del asesinato de Agamenón, así como que fueron autores posteriores los que degradaron paulatinamente al personaje de la esposa[184]. Pero, según Davies, a la luz de los testimonios arqueológicos ya mencionados, habría que replantear esta cuestión. Al parecer existió —al menos en la Creta contemporánea de Homero— una versión muy difundida de la leyenda que presentaría a Clitemestra como la auténtica protagonista, de modo que, cuando Homero la sustituye por Egisto, debió de estar utilizando una versión menos conocida o incluso creando su propia variante de la leyenda por motivos dramáticos.

---

[184] Véase los estudios dedicados al personaje de Clitemestra: I. Düring, «Klutaimestra-*νηλής γυνά*. A Study of the Development of a Literary Motif«***Eranos*** 41 (1943), pp. 91-123; R. P. Winnington-Ingram, «Clytemnestra and the Vote of Athena» ***JHS*** 68 (1948), pp. 130-147; J. Alsina, «Observaciones sobre la figura de Clitemestra», ***Emerita*** 27 (1959), pp. 297-321;

No está, sin embargo, demasiado claro que puedan haber restos de dicha versión cretense en el seno de la propia ***Odisea***, aunque se le quiera recuperar en el relato que hace Néstor a Telémaco cuando éste le interroga sobre la muerte de Agamenón y los viajes de Menelao [Od., 3.294]. No es fácil decidir si la versión más corriente en la Crenta Central pudo haber encontrado eco en ciertos pasajes odiseicos. Pero, puesto que la primacía de Clitemestra en esta versión de la leyenda es más que evidente, a tenor de las representaciones vasculares, al menos durante la primera mitad del siglo VII a. C., quizá haya que hablar de un modelo literario que habría buscado equiparar a Clitemestra y su hermana Helena. Es probable que alguna de las breves epopeyas, que, como sabemos, proliferaron en plena época homérica, pudiera haber estado dedicada a la figura de la esposa de Agamenón[185], aunque ello es sólo una atractiva hipótesis sin verificación posible, al menos por el momento.

2.1.2. Con todo, debemos ceñirnos a los testimonios objetivos —literarios o artísticos— que avalan el desarrollo de la leyenda. En la tragedia de Esquilo la historia de la muerte del Atrida presenta una infinidad de matices de procedencia muy diversa, armonizados en una estructura alusiva muy compleja, en la que destaca sobremanera el tratamiento que se ha dado a la historia para que, cualquier espectador ilustrado, pudiera verla como un contrapunto a la ***Odisea***: Clitemestra es el personaje opuesto a Penélope: si ésta fue fiel al marido, aquella no. La épica homérica ofrecía un retrato singular de la figura de Clitemestra, ya que, como se ha visto, no tiene un papel destacado. Es Egisto quien planea y ejecuta el asesinato de su primo, mientras la esposa aparece todavía como la mujer indefensa que ha sido seducida. La escena del crimen es, por lo general, en la casa de Egisto, lo que sugiere una emboscada y la muerte de los acompañantes del Atrida. Hay que proceder con cautela, sin embargo, cuando se trata de establecer un pe-

---

[185] Cf. M. I. Davies, *art. cit.*, p. 240. Veáse también la revisión de este problema en A. P. Garvie, ***Aeschylus. Choephori***, Oxford, 1983, y el reciente estudio de los testimonos literarios disponibles en la actualidad que tratan la leyenda en J. R. March, ***The Creative Poet. Studies in the Treatment of Myths in Greek Poetry*** [Supp. ***BICS*** n.º 49], Londres, 1987, pp. 81-118. Más recientemente, A. Moreau, «Les sources d'Eschyle dans *l'Agamemnon:* silences, choix, innovations», ***REG*** 103 (1990), 30-53

ríodo intermedio entre Homero y Esquilo para el desarrollo del mito, gracias al cual Clitemestra pasa a un primer plano como principal agente criminal, se profundiza en los planteamientos éticos y la venganza de Orestes adquiere el carácter de matricidio[186], porque es evidente que ya en Homero hay varias Clitemestras. Diversos pasajes odiseicos [11.453; 24.200] no sólo discrepan en el relato de la muerte de Agamenón, sino que también difieren en el papel que la esposa desempeña en ella. La reina comparte la culpa con Egisto [3.234] y es calificada de *abominable* [3.310]. Al compartir aquí el funeral de Orestes sugiere la posibilidad de que ha sido asesinada por éste. Por tanto, la importancia de la Clitemestra homérica está condicionada claramente por el contraste que el poeta ha ideado entre Odiseo y Agamenón, Penélope y Clitemestra, de un lado, y Telémaco y Orestes, de otro.

Obviamente, Homero intenta armonizar varias versiones de la historia, pero, es Estesícoro quien, como veíamos, reelabora toda la tradición y compone un poema en dos libros con el mismo título. El poema estesicoreo se localiza en Esparta, no en Micenas, aunque la aportación más notable de este poeta arcaico fue probablemente la profundización en el retrato psicológico y moral de los criminales. En el fragmento 42 P. [**PMG** 219] de Estesícoro se nos muestra a Clitemestra relatando un sueño similar al que Esquilo hace alusión en ***Coéforos***[187]. La serpiente que aparece en este fragmento representa a Agamenón. Puesto que el sueño le surge a la reina, es ella quien, evidentemente, ha de ser considerada como la criminal. Esquilo, por su parte, utiliza el tema tradicional y lo adapta a sus propósitos, haciéndolo formar parte de la imagen de la sierpe que recorre la trilogía. La serpiente es el símbolo de los poderes ctónicos y Esquilo hace que Orestes sea la sierpe del sueño. Poco más sabemos del poema de Estesícoro. No obstante, este famoso poema no fue la única versión de la leyenda que conoció el público ateniense del siglo V a. C.; también

---

[186] Cf. A. P. Garvie, ***Aeschylus. Choephori***, Oxford, 1983.

[187] Sobre el sueño profético en ambos poetas, cf. G.S. Rousseau, «Dream and Vision in Aeschylus' Oresteia», ***Arion*** 2 (1963), pp. 101-136; H. Eisenberger, «Der Traum der Klytaimnestra in Stesichoros' «Oresteia», ***GB*** 9 (1980), pp. 11-20. La relación entre la «Orestea» de Estesícoro y la de Esquilo es estudiada por A. F. Garvie, ***op. cit.***, pp. XVII-XXIV, y más recientemente, G. Massimilla, en ***PP*** 252 (1990), pp. 191-99.

sabemos que el gran Simónides compuso otro poema titulado *Orestea*, del que se nos habla en un comentario antiguo conservado en un papiro egipcio (*POxy., 2434)*[188].

2.1.3. Por su parte, la versión esquílea cuenta además con la ventaja de que desarrolla el argumento a modo de tríptico, en una secuencia cronológica, con una continuidad de imágenes, caracteres y temática. La principal aportación esquílea a la leyenda —se ha dicho muchas veces— es la enorme figura de la reina. Lo que vemos, o mejor lo que la reina nos deja ver, es una cosa y lo que oculta es otra muy distinta. En este sentido, *Agamenón* es la tragedia de Clitemestra, y no interesa tanto la acción criminal en sí misma cuanto su gestación y consecuencias ulteriores.

En efecto, la primera obra de la trilogía trata del regreso del Atrida tras la conquista de Troya y su asesinato a manos de la esposa, la cual detenta el poder junto a su amante Egisto. Durante toda la obra es la enorme figura de la esposa la que domina por doquier. Pero al poeta trágico no le interesa presentarnos a un héroe de tipo homérico, sino más bien el «antihéroe» trágico cuyos valores son sometidos a una dura revisión. La sinrazón del nuevo héroe que ahora aflora estribaría en que no es un hombre, sino una mujer.

En *Coéforos*, Orestes, el hijo de ambos, regresa del exilio para vengar la muerte del padre, asesinando a los adúlteros con la ayuda de Electra. La segunda obra de la trilogía es un *Nóstos*, aunque de una especie muy diferente a los famosos *Regresos* de los héroes épicos: el joven Orestes conquistará la plena condición de héroe, primero, conforme se vaya deteriorando el carácter de la madre, y, segundo, cuando consiga vencer sus propios escrúpulos ante la venganza. Tras el matricidio, Orestes es perseguido por las Erinis, espíritus que toman venganza sobre aquellos que derraman la sangre familiar, empujándole primero a Delfos y después a Atenas. Aquí la diosa Atenea instituye un tribunal para dirimir causas de homicidio, y es la propia diosa quien rompe el equilibrio de fuerzas (Erinis-Apolo) votando la absolución de Orestes. Apacigua la cólera de las Erinis, persuadiéndolas a residir en Atenas como *Benefectoras* o *Euménides*.

En efecto, las más notables innovaciones a la leyenda las encontramos en la tercera obra de la trilogía, *Euménides,* que

---

[188] Véase el estudio del texto papiráceo en J. R. March, *op. cit.*, pp. 94-96.

agrupa dos vertientes de la historia: una cuenta lo que sucedió a Orestes después del asesinato de su madre, y otra explica el origen del tribunal ateniense del Areópago y su jurisdicción sobre homicidios.

Durante el siglo VI a. C. el relato de las tribulaciones del joven Orestes empieza a divulgarse. En algunas versiones, Orestes se vuelve loco, aunque es curado; en otras, es perseguido por las Erinis de su madre, pero también, sin decirnos cómo, es liberado de ellas. Esquilo aborda el tema de la locura en ***Coéf.*** 1021 ss. y alude a ello en ***Eum.*** 329-32, pero es la macabra aparición de las Erinis y su ulterior «reconversión» la principal innovación esquílea a la leyenda.

La versión literaria más antigua que incluye a las Erinis es de nuevo la de Estesícoro, quien probablemente fue el primero en introducir a Apolo en la historia[189]. No sabemos cómo fueron tratadas las consecuencias del matricidio entre la época de Estesícoro y la de Esquilo, pero la conexión Apolo-Orestes se convirtió pronto en un elemento muy popular de la saga. Esquilo, pues, heredó de la tradición el matricidio y sus consecuencias ulteriores.

El segundo elemento de la leyenda —la intervención del tribunal del Areópago— también es una innovación de nuestro trágico. El famoso tribunal tuvo al parecer su propio mito fundacional, pero fue mérito de Esquilo el haberlo relacionado directamente con el mito de Orestes, y en concreto con la causa de homicidio, que es la principal competencia que tuvo el Areópago desde sus orígenes. Además, el trágico hace tres grandes innovaciones a la historia de Orestes: (1) el juicio de Orestes en el Areópago es el primer litigio que dirime este tribunal, el cual además coincide con su fundación; (2) sus acusadoras son las Erinis de la madre, probablemente representadas aquí por primera vez como seres antropomórficos y llevadas también por vez primera a la escena; (3) el tribunal, aquí presidido por Atenea, está constituido por jueces extraídos de la ciudadanía ateniense.

---

[189] En el ***Orestes*** de Eurípides el héroe en su locura clama (268 ss.) por su *«arco, regalo de Loxias, con el que Apolo dijo que me defendería contra las diosas»;* él se enfrenta a las Erinis y las arroja fuera. Los escolios mencionan que en el tema del arco Eurípides «está siguiendo a Estesícoro», y un papiro [*PMG* 217] confirma la noticia y cita algunas evidentemente dirigidas por Apolo a Orestes:

Este arco yo te daré, hecho con mis propias manos
para que combatas con valentía...

Los otros dos hechos distintivos del juicio de Orestes en *Euménides* (la igualdad de votos resuelta a favor del joven y el papel de Apolo como abogado defensor) son también innovaciones esquíleas y están en perfecta consonancia con temas tales como el de la victoria y la derrota o el conflicto de sexos[190].

No obstante, la innovación dramática más notable de la trilogía es el retrato de las Erinis. Para el público ateniense contemporáneo, eran las diosas vengadoras del asesinato, el perjurio y otros graves delitos, y debían ejercer su acción vengadora en el propio criminal o en sus descendientes. Eran las garantes de los derechos de los ancianos, y especialmente de los padres. Eran las guardianas tanto de la justicia social como de la justicia natural. Podían ser vista como la personificación de una maldición, o como causantes de esa ruinosa ceguera mental que los griegos llamaban *'Átē'*. Eran despiadadas e implacables, y a menos que una divinidad asista al ser humano, éste lucha solo contra ellas. Cuando se las concebía con una entidad corpórea, ésta solía ser la de la serpiente. Hasta la mitad de *Euménides* éste es el catálogo de las excelencias de dichas deidades. Al final, las Erinis sufren una transformación, que ciertamente no es total, pero al menos ahora están dispuestas a premiar y a bendecir a quienes reverencien la justicia; y recíprocamente los atenienses las honrarán con diversas formas de culto y les otorgarán un lugar permanente en la Acrópolis.

Cerraba la trilogía un drama satírico, el ***Proteo***, hoy perdido, que abordaría el regreso de Menelao, el hermano de Agamenón y esposo de Helena, cuando éste llega a Egipto de regreso de Troya; probablemente, en tono jocoso referiría la estancia de Helena también en Egipto, lo que prefiguraría la gran obra de Eurípides.

2. 2. *Agamenón*

Orestea fue concebida como un grandioso tríptico cuya unidad dramática ha sido conseguida mediante una comple-

[190] Cf. A. H. Sommerstein, ***Aeschylus. Eumenides***, Cambridge, 1989, p. 6; R. P. Winnington-Ingram, ***Studies in Aeschylus,*** Cambridge, 1983, pp. 174-77; S. Goldhill, pp. 256-63.

ja técnica verbal y escénica. Sin embargo, pese a dicha concepción triangular de la estructura dramática, cada tragedia establece su propia relación con el público. **Agamenón** es una grandiosa obertura operística, donde el canto, la palabra y la danza cuentan más que la acción misma; la segunda obra es un drama de acción y palabra; en cambio, la tercera es el necesario epílogo donde se sitúa a la divinidad y a la justicia en el lugar que les corresponde: la armonía por fin reina en el universo.

La primera obra de la trilogía comienza, pues, al alba, cuando es inminente la vuelta del rey. Esquilo juega aquí con el doble sentido de la noche y el resplandor de las hogueras que el Centinela ve en el horizonte, la profética oscuridad inicial y la esperanza frustrada por negros presagios, lo que crea una atmósfera de angustia e incertidumbre. Acontecimientos y emociones se atropellan en el fragor de las primeras escenas; el significado de las noticias que pasan ante nosotros se trocan pronto en adversidad: las buenas noticias iniciales presagian realmente el desastre, la victoria traerá la destrucción, la renovada vida se mudará en muerte, ya que el triunfante regreso de Agamenón será realmente su última conquista. La acción de ***Coéforos***, por el contrario, gravita sobre una escena cerradamente estructurada. Esquilo consigue involucrar a los espectadores en la trama del asesinato haciéndoles partícipes de la conspiración y de su éxito. La relación del público con los hechos dramáticos se reaviva de nuevo en ***Euménides***, donde el joven Orestes sale de su propia historia y entra en la de la Atenas contemporánea, desempeñando un papel crucial en la fundación de las costumbres atenienses. El público contemporáneo compartía los presupuestos del jurado que juzga a Orestes, se involucra en el caso, como hecho reciente que fue en la historia de su propia ciudad.

En efecto, ***Agamenón*** abre con un breve pero denso prólogo, un monólogo de un centinela apostado en el tejado del palacio real. Homero ya hablaba de este personaje, pero allí trabaja para Egisto; aquí, en cambio, ha sido comprado por la adúltera reina y debe anunciar la llegada del soberano.

Aunque ha sido pagado, no oculta la profunda veneración que siente por su señor y denuncia cuál es el auténtico talante de la reina [10-11]. Como él mismo confiesa, está mudo pero no ciego. La oportuna aparición de la luz de las antorchas torna en recelo la alegría inicial y la explosión de júbilo es refrenada bruscamente. Pero mientras se dirige al interior del palacio para referir a Clitemestra la noticia, se duele del curso que ahora van a tomar los acontecimientos y renuncia a decir la verdad. De esta forma, queda latente el presentimiento de un desastre inminente, así como la certeza de que será la reina su responsable.

El Centinela, por tanto, forma parte de la estrategia dramatúrgica esquílea. La larga vigilancia significa espera, tedio y aparente tranquilidad; pero esta atmósfera pronto será turbada: la sola aparición de la luminaria basta para poner en marcha todo el mecanismo trágico. De una forma breve y rápida, el prólogo anticipa las claves dramáticas sobre las que girará la acción. Las palabras del Centinela anticipan la entrada del coro. La *'párodo'* abre con un preludio anapéstico [40-82], es decir, con una secuencia narrativa de transición que nos devuelve diez años atrás, al instante en que los Atridas convocan la expedición [41]. Paris, el hijo de Príamo, ha raptado a Helena, la esposa de Menelao y hermana de Clitemestra, la esposa de Agamenón. Al proceder de esta manera, Paris ha violado el código de la hospitalidad *('Xenía')*, garantizado por Zeus, el cual manda a los dos Atridas y a una flota de mil naves a rescatar a la esposa, y a lavar el ultraje. Inmediatamente, el Coro llama la atención sobre este *«sacrificio preliminar»* [65], término referido al sacrificio ritual previo al matrimonio, aunque aquí aplicado a la unión de Paris y Helena: una ceremonia matrimonial ilícita, que es el primero de otros muchos rituales subvertidos a lo largo de la trilogía. Para los ancianos este rito nupcial es realmente el ritual que antecede a la muerte.

Vueltos al presente, el Coro reconoce que no está en edad de luchar, pero los años han agudizado su perspicacia para percibir la auténtica naturaleza del conflicto subyacente. De nuevo, la visión retrospectiva nos devuelve al instan-

te en que la flota argiva se halla detenida en Áulide. Y, en un complejo cuadro lírico, se suceden, hieráticas y majestuosas, las imágenes que despliegan los acontecimientos en forma simbólica y operística[191]: la palabra va cobrando vida y se encarna en figuras reales. El Coro nos recuerda el prodigio de las águilas que aparecen como símbolos de poder y fortuna, hasta que se lanzan sobre una liebre preñada y devoran su prole [118-20]. Negros presagios se cernían sobre la expedición, pero cuando Calcante interpreta el prodigio todos coinciden en ver en las águilas a los dos Atridas dispuestos a asolar Troya. Se descubre así el verdadero talante de estos *«ejecutores de Zeus»*. El poder se reviste de una máscara de falsedad —la legitimidad amparada en Zeus— que acabará derrumbándose cuando, tras capturar Ilión, no respeten ni a dioses nativos ni a hombres. Es cierto que los ancianos intentarán enfocar el portento de un modo positivo, pero también comprenden que hay algo oscuro en él que por ahora se les escapa. Y nos cuentan cómo el adivino Calcante es llamado a interpretar el portento, el cual, siguiendo una técnica narrativa típicamente homérica, explicará su significado en estilo directo. El exégeta predice el triunfo, si bien nos advierte de un serio peligro: no irritar a la divinidad tras la victoria [131-33]. Es el drama dentro del drama. Terminado el relato, regresamos al instante en que se dejó la historia: las naves detenidas en Áulide por los vientos contrarios. La demora, además, provoca otro sacrificio peor aún: se anticipa la muerte de Agamenón y se alude al festín de Tiestes en la generación anterior.

Entona a continuación una súplica desesperada a Zeus, el llamado *Himno a Zeus* [160-83][192], el dios que lleva al hombre al conocimiento por el sufrimiento [176-78]. La ter-

---

[191] Cf. R. Rehm, ***Greek Tragic Theatre,*** London-New York, 1992, p. 79.

[192] P. M. Smith, ***On the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon,*** Baltimore, 1980. Para las diversas opiniones sobre este complejo pasaje, cf. K. Clinton, «The Hymn to Zeus, *Πάθει μάθος* and the End of the Parodos of Agamemnon», ***Traditio*** 35 (1979), 1-19; R. J. Rabel, ***RSC*** 37 (1979), 181-84; H. Neitzel, ***Gymnasium*** 87 (1980), 283-293.

cera y cuarta estrofa contienen la doctrina teológica que es crucial para la interpretación no sólo de nuestra trilogía, sino también del corpus esquíleo entero: el papel de Zeus está marcado por la violencia y la severidad, pero también por la benevolencia: los mortales no son conscientes de que están inmersos en un flujo de fuerzas arbitrarias e intangibles, y que, a través del dolor, puede llegar a comprender sus propias acciones, así como las leyes rectoras del Universo[193]. Porque la divinidad tiene una extraña manera de enseñar cordura al ser humano: contra su voluntad y de forma violenta. El episodio en Áulide es un buen ejemplo de este pensamiento. La diosa Ártemis, encolerizada por el festín de las águilas, envía vientos contrarios para impedir que las naves zarparan. Entre tanto, la tropa desespera por la detención, consume los víveres, se plantea la legitimidad de la expedición, y Agamenón, el general en jefe, se enfrenta a un terrible dilema: o bien sacrificar a su hija para apaciguar a la diosa, o abandonar la expedición. El rey, torturado por estas graves dudas, debate consigo mismo sobre qué camino tomar, pues decida lo que decida no hay sendero sin sufrimiento. Al final cede al «*yugo de la necesidad*» [218]. Los ancianos argivos subrayan, entonces, con esta metáfora, cómo su elección personal ha coincidido con el mecanismo del destino. El propio Coro concluye después que Agamenón ha actuado plenamente consciente de lo que va a hacer.

El núcleo dramático de la *párodo* lo constituye este horrible cuadro del sacrificio de Ifigenia, una joven inocente cuya sangre es derramada en el altar de los sacrificos[194]; un sacrificio, en suma, para que pudiesen derramarse otras

---

[193] Cf. W. F. J. Knight, «The Aeschylean Universe», *JHS* 63 (1943), 15-20. Son imprescindibles los trabajos de B. Otis, ***Cosmos and Tragedy. An Essay on the Meaning of Aeschylus,*** Chapel Hill, 1981, y A. Moreau, ***Eschyle, la violence et le chaos,*** París, 1985.

[194] La descripción del sacrificio de Ifigenia en Esquilo presenta una infinidad de matices que se nos escapan en una primera lectura, pues, aunque es uno de los varios sacrificios humanos que gravitan sobre la acción dramática, el trágico le ha dotado de unas características muy especiales, cf. M. I. Cunningham, ***BICS*** 31 (1984), 9-12; D. Armstrong-E. A. Ratchford, ***BICS*** 32 (1985), 1-12.

sangres en Troya. La escena es una de las más patéticas de la Tragedia Antigua; la danza mimética del coro pretende traducir en imágenes los convulsos movimientos de la muchacha que es llevada a la pira como una res de sacrificio: Ifigenia, pálida de miedo, clavando sus jóvenes ojos en los sacrificadores, en vano grita al padre: «*De nada valían sus gritos de ¡Padre!*» —claman apesadumbrados estos cansados ancianos—. ¡Qué corazón tan cruel el del padre!, parecen querer decir. Las imagénes son llamativas, inolvidables, elocuentes: la perversión del amor paterno que ha cedido al grito de guerra, la destrucción de una vida joven e inocente; ya todo eso no vale nada y se convierte en presagio de futuros males.

Y, en el momento del golpe fatal, el coro interrumpe la narración y se niega a seguir relatando los pormenores del ritual. Al igual que el Centinela, los ancianos argivos rehúsan divulgar todo lo que saben. La tensión dramática se incrementa con este grave toque de efecto que nos deja suspensos y boquiabiertos justo cuando se va a descargar el golpe fatal. De esta forma, el silencio que se hace en escena confirma la certeza de los males inminentes. Aunque, claro está, la ironía reside en que dicha certeza la tiene primero el público, pues el Coro, pese a ser el narrador de los hechos, no cae en la cuenta de la gran trascendencia de lo que está relatando.

Tras los negros nubarrones que se ciernen sobre el palacio, las miradas se vuelven ahora hacia Clitemestra que viene a confirmar la noticia con que se abría la obra: Troya ha caído en manos de los aqueos. A partir de aquí la figura colosal de la reina dominará las dos terceras partes de la trilogía.

A las dudas del Coro sobre la veracidad de la noticia, responde Clitemestra con una famosa tirada donde describe cómo ha llegado desde Troya el anuncio de la victoria, tal como habían acordado Agamenón y ella misma: una serie de relevos de fuego, de monte en monte, llega desde el monte Ida al palacio de los Atridas en Argos. Pero pronto el Coro cae en la cuenta de que los destinos de Troya y Argos están

unidos, enlazados por una cadena de fuego. Ese mismo fuego que viene de Ilión ha prendido el reguero de pólvora que se inició en el instante mismo de su destrucción, y la llama del holocausto troyano amenaza con aniquilar también a los vencedores. Clitemestra imagina cuáles pudieron haber sido los últimos momentos de los troyanos; subraya el caos y la desolación de la ciudad tanto tiempo asediada, el desorden y la infinidad de cadáveres, el llanto de padres e hijos, madres y abuelos. Semejante *Locus Horridus,* tiene como finalidad traducir en clave dramática las inclinaciones del carácter de Clitemestra en contra del marido cuyo inminente regreso espera. La reina compadece a los vencidos e, implícitamente, se erige en vengadora de las tropelías de los aqueos, lo que desde el punto de vista de la mentalidad griega era una subversión de la realidad.

El Coro parece ignorar la sutileza con que la reina conduce sus argumentaciones, o quizá no acaba de creerse lo que está oyendo. Con el *estásimo* primero celebra la victoria y retoma el tema del Zeus garante de la *'Xenía'* [195], que castiga al hombre que mancilla lo «*intocable*» [371]. El exceso humano ha sido castigado en la persona de Paris, que llegó como huésped de Menelao y le robó la esposa. Los lamentos de Menelao recorren la soledad del palacio: el lecho conyugal está vacío, las noches en vela añorando la belleza de Helena, la ensoñación del neurotizado esposo que pretende tenerla entre sus brazos, son argumentos de la interioridad humana magistralmente traídos a colación ahora para demostrar que los móviles de uno y otro Atrida no son los mismos.

Mediante continuos cambios de espacio y tiempo, se alternan la alegría por la victoria y su dimensión divina con los desafueros y excesos de la guerra. Porque la justicia de Zeus es ciega: alcanza tanto a Paris y a los troyanos como a los aqueos que cometieron todo tipo de desafueros al tomar

---

[195] Sobre la corrupción del principio de la «hospitalidad», tan arraigado por otro lado en la mentalidad mediterránea antigua, sus diversos niveles y el irónico uso que Clitemestra hace de éste, véase P. Roth, «The Theme of corrupted *xenia* in Aeschylus' ***Oresteia***», ***Mnemosyne*** 46 (1993), 1-17.

la ciudad. El descontento popular se revela también ahora contra los Atridas, y el estásimo acaba en un clima muy diferente al júbilo con que se abría. Así, el Coro, paso a paso, vislumbra el lado oscuro de la victoria: si fueron hombres los que marcharon a la contienda, urnas y cenizas es lo que hoy regresa; ése es el comercio que comporta la guerra, un terrible trueque para las familias de los héroes muertos [437-44], de modo que la celebración colectiva da paso al dolor individual. Su análisis de la situación, en efecto, ha sido tan exhaustivo que pronto empiezan a dudar de que haya sido apropiada su alegría inicial, y dudan incluso de la veracidad de la noticia misma [486-87].

A continuación, irrumpe en escena, desde el exterior, una desaliñada figura. Un superviviente de la hueste aparece en un estado lamentable. No asistimos al espectacular regreso de un ejército victorioso, sino a la avanzadilla de un simple soldado que retorna a su tierra y hogar. El poeta, deliberadamente, no ha buscado un gran efecto dramático, como quizá se esperaría, pues prefiere analizar el otro aspecto de la guerra, el macabro y lúgubre; la victoria es ensombrecida por la enorme mortandad que se ha producido en ambos bandos: el gran coste en vidas humanas no ha compensado la fama de la conquista. En esta guerra no hay vencedores, todos han perdido; incluso los conquistadores han sido vencidos también. Por ese motivo, el Heraldo no quiere saber nada de guerras, ni de relatos o de las penalidades del retorno, de modo que sus primeras palabras al arribar a Argos son una acción de gracias a la divinidad. Es la soledad del Heraldo lo que llama poderosamente la atención, quien, sin reparar en la presencia del Coro ni en los compañeros que vienen tras él, habla de sí mismo, de sus sentimientos y aprehensiones más íntimas y personales. De esta forma, Esquilo ha sabido trasladar el énfasis dramático de lo colectivo que representa el Coro a lo personal, que resulta más realista y efectista desde el punto de vista de la dinámica trágica. La auténtica victoria, a juicio de este sencillo superviviente, es el regreso mismo a casa; ¡de la guerra mejor no acordarse!

Pero el personaje del Heraldo está al servicio de la ironía trágica que ha ideado el poeta: si para este sencillo soldado el regreso al hogar es el verdadero triunfo, para Agamenón será precisamente su muerte, porque las penalidades del Atrida aún no han concluido. Por boca del Heraldo cobran vida e intensidad la amargura y el descontento de la hueste. No hay fiestas, ni alegría, ni felicidad multitudinaria por la conquista, sino sólo cansancio y hastío. Los negros presentimientos que el Coro expresaba en la párodo van adquiriendo paulatinamente mayor presencia. Pasado y presente están unidos por un sutil reguero de sangre, y la sangre que ha caído al suelo exigirá nueva sangre para su reparación. De aquí que el Heraldo se resista, en principio, a relatar los avatares del asalto final a Troya y del camino de vuelta. ¡Que nadie le haga hablar!, parece sobrentenderse de las palabras de este pobre hombre, cansando ya de pelear. Pero, como es típico de la técnica narrativa esquílea, tan dada siempre al suspense y a la manipulación de las expectativas del espectador, el Heraldo procede a un sucinto relato en medio de una gran desolación. Así, de esta manera, el informe de nuestro personaje descubre una nueva dimensión del conflicto trágico: lo ocurrido en Troya no merece el nombre de victoria, ha sido algo muy diferente: un castigo, una venganza [525-28].

El Corifeo inicia entonces una densa *esticomitía* que añade muy poco a lo que ya sabemos. El diálogo viene a echar más leña al fuego: los que permanecieron en sus casas también han sufrido durante la ausencia de la tropa, pero prefiere no entrar en más detalles [548]. Por tercera vez la negra sombra del pasado planea unos instantes sobre sus cabezas para volverse de nuevo a ocultar en el silencio. Y, cuando el Heraldo intenta comprender las veladas insinuaciones del Corifeo, se ve a sí mismo metido de lleno en plena narración bélica: las frías noches bajo la lluvia o la nieve en la llanura de Ilión, al pie de las murallas de aquel bastión inexpugnable durante tantos años, sin nada que llevarse a la boca, muertos de frío en invierno y abrasados de calor en verano. En vano intenta resucitar después un tímido

toque de alegría por la victoria, pues vuelve a sumirse en un estado de postración más fuerte que el anterior [570-77].

La aparición de la reina interrumpe la narración. De pie ante las puertas del palacio, prepotente y segura, insta al Heraldo a que regrese a su hogar donde una esposa espera siempre con los brazos abiertos, dispuesta a darle la bienvenida [601-605]. Pero Clitemestra, obviamente, está pensando en sí misma, aunque ahora adopta un tono erótico que contrasta con las palabras del Heraldo. ¿Por qué razón? Porque quiere dejar bien claro quién es la que manda en palacio; no siente alegría por el regreso de Agamenón, sino que sólo aguarda a cumplir sus propósitos.

Tras marcharse Clitemestra, el Coro de nuevo se dirige al Heraldo y al punto en que dejaron el relato. En efecto, un terrible temporal dispersó la flota por el ponto e hizo desaparecer de la formación a la nave de Menelao, de modo que la tempestad y el mar embravecido se sumaron a la ya larga lista de males que sufrieron. Vemos, pues, cómo lo que en principio prometía ser una victoria feliz se ha convertido en una abrumadora serie de desgracias. Si bien la presencia del Heraldo contribuye a alterar el *clímax* trágico y sirve para establecer un contraste con la inmediata aparición de Agamenón, el ritmo de los acontecimientos ha cambiado ostensiblemente: el Coro inicia el nuevo estásimo de un modo muy diferente a como iniciaba el anterior; los ánimos se van caldeando y se vuelve al análisis de las causas del desastre. La contienda ha sido motivada por una mujer, Helena, aquella cuyo nombre significa *«destrucción»* [688-90]. Helena y Paris han llevado a cabo los ritos del matrimonio, pero el Coro empieza a barruntar si esta ceremonia no será presagio de nuevas desdichas. El canto nupcial que los troyanos entonan cuando Helena llega a la ciudad se torna en un lamento fúnebre y el lecho nupcial se muda en *«lecho de muerte»* [704-14]. Continuamente, las imágenes revierten al problema trágico y al espacio escénico con toda su carga simbólica: Helena y Clitemestra, hermanas y cuñadas, son el símbolo de la doblez del carácter humano; una, la «destructora», la otra, no menos funesta que aquélla, es la dueña

de la morada del león, la fiera leona dispuesta a atacar a todo aquel que se adentre en su guarida. Porque, en efecto, la apariencia externa es engañosa y oculta el verdadero natural de las personas, que, tarde o temprano, siempre sale a la superficie.

Al final del *estásimo*, el Coro da la bienvenida a Agamenón, y su apóstrofe subraya la paradoja del héroe que retorna victorioso [783-84]. Como jefe de la expedición, el Atrida acepta la responsabilidad de sus actos; como hijo de Atreo, heredero de un pasado sobre el que no tiene control, pero que le condiciona, es culpable. Montado sobre un carro, Agamenón entra en la orquestra, lo que simbólicamente traducido quiere decir que trae consigo la guerra. A su lado, majestuosa y en silencio, el botín de Agamenón, la princesa y profetisa Casandra. La escena así representada tendría precisas connotaciones de la iconografía matrimonial para el espectador del siglo V a. C.[196], pues sabemos que el esposo en Atenas conduciría a su esposa al nuevo hogar en una carreta. La confusión de las nupcias con la guerra en el estásimo anterior adopta ahora una forma visual concreta con la aparición de Agamenón y su «esposa-botín».

Desde el carro se dirige a la ciudad y a los dioses que le han ayudado en la victoria, pero la comedida plegaria del soberano provoca una reacción nueva en el Coro. Se dejan oír los ecos de Áulide y el rugido de una nueva bestia que se suma al festín. El ejército metamorfoseado en león bebe la sangre de la gran ciudad. Los preliminares del sacrificio se han celebrado derramando la sangre de una doncella, Ifigenia; la consumación de éste ha venido a coincidir con el río de sangre que fluye desde la ciudad. Por eso, podemos decir que la guerra de Troya no ha terminado: Agamenón la trae consigo.

Cuando Clitemestra vuelve a aparecer para dar la bienvenida al esposo, el *clímax* trágico alcanza su punto crítico. La tirada de la reina mezcla artificiosamente lo público con

---

[196] R. Rehm, *op. cit.*, p. 84, y Íd., ***Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Ritual in Greek Tragedy***, New Jersey, 1994.

lo privado, la confianza con el descaro, hasta que explota en los momentos previos al fatal desenlace: la entrada de Agamenón en palacio caminando sobre el tapiz rojo. No obstante, al iniciar su saludo no se dirige directamente al marido, sino al Coro. No hay alegría ni felicidad, sino sólo frialdad y severo cálculo de la situación. La esposa ignora al marido que la abandonó por una guerra sin sentido. Al igual que unos instantes antes había hecho el Heraldo, la reina describe el otro lado de la guerra: la soledad e impotencia de la esposa que ha permanecido en el hogar mientras llegaban frecuentes rumores sobre las heridas o la muerte de Agamenón; incluso el suicidio estuvo en su mente en no pocas ocasiones. No obstante, las palabras de la reina son ambiguas y retorcidas, pues, inmediatamente, lleva al esposo a donde ella quería ir: Orestes, su hijo, la prueba tangible del amor que sentían en otro tiempo [877-79], está ausente del palacio. Pero el énfasis no reside en el hijo, sino en el amor que ya no siente por él.

Cuando, por fin, se decide a dar la bienvenida al esposo, lo hace de un modo retórico e hiperbólico [896-901]. El gesto de la reina, además, tiene otra contrapartida: convencer al Atrida para que entre en palacio con la dignidad de un dios. Así, mientras los criados extienden un precioso tapiz púrpura ante la puerta de palacio, todos callan. Los instantes de tensa calma sólo se rompen cuando Clitemestra incita al esposo a pisar el tapiz. El simbolismo es múltiple, ya que o bien traduce la sangre vertida por la generación anterior —la de Atreo y el festín de Tiestes—, o bien la sangre derramada en Áulide y Troya que inunda la escena y que habría traído el propio Agamenón, que acabará uniendo los destinos de Troya y Argos, pasado y presente en una misma secuencia temporal. De esta manera, el espacio escénico queda segmentado en dos cuadros dramáticos: a un lado, el Coro y Clitemestra, y al otro, Agamenón, ya dispuesto a entrar en palacio. El efecto dramático creado reagrupa en sí todas las imágenes que sobre la sangre derramada palpitan en la obra, porque el tapiz púrpura, en su ambigüedad funcional, otorga a los instantes previos a la entrada del sobera-

no en palacio un toque de macabra gravedad de la que todos parecen recelar, salvo, claro está, él mismo.

Aunque Agamenón rechaza el boato y la parafernalia con que la esposa desea agasajarle, pues recela de la impiedad en que incurriría a los ojos de la dinividad, al final cede a los propósitos de ésta. Un breve intercambio de tan sólo catorce versos le basta a la reina para convencerle. La escena ha sido interpretada de muy diversas maneras, siempre con la intención de hallar una lógica dramática o psicológica que quizá nunca estuvo en la mente del poeta. Es obvio que en el Atrida se opera un cambio de actitud muy rápido desde la tajante negativa inicial hasta la claudicación más absurda, pero ninguna de las interpretaciones modernas parece satisfactoria, ni consigue encajar la escena en el desarrollo lineal de la acción; probablemente, todo dependa del propio ritmo dramático[197], y no del problema del desajuste mental o del enfrentamiento de sexos.

La escena, que, como decimos, es sorprendentemente rápida, si tenemos en cuenta la lentitud con que ha caminado la acción hasta aquí, contribuye a resaltar lo absurdo de una situación en la que la reina busca reforzar su posición de dominio sometiendo al marido. La ironía trágica es evidente: el gran vencedor de Troya, el águila devoradora de la liebre, el león que ha bebido la sangre de sus enemigos, el que le puso el freno al caballo troyano, ha caído en manos de una mujer, que, para colmo, no es una mujer, sino un hombre, un monstruo, una serpiente ponzoñosa. La *esticomitía* refuerza el lado misterioso de la extraña decisión del Atrida sin intentar siquiera explicarnos por qué. Esquilo sabe crear una atmósfera de mágica fantasía; lo que vemos no es real, no puede serlo, más bien es una de las pesadillas de Clitemestra que se ha materializado ante el público. Y ello nos demuestra que, si bien el héroe sigue un impulso racional, una vez más se deja arrastrar por el lado oscuro de la motivación humana.

Pero, antes de entrar en palacio, Agamenón introduce a su acompañante, Casandra. Hasta ese momento ha sido una

[197] Cf. R. Rehm, *op. cit.*, p. 86.

desconocida que, con grave ademán, se ha mantenido en el carro sin decir palabra, como testigo mudo y omnisciente de los hechos. Vueltos todos, sin embargo, sobre el Atrida en el instante en que es conducido por Clitemestra al interior de su *palacio-guarida*, Casandra es dejada allí sola y olvidada. La atención del público es reclamada de un modo muy rápido hacia ambos lados de la escena, lo que traduce, obviamente, la propia tensión que precede al desenlace final.

Clitemestra vuelve a salir de palacio e invita a Casandra a seguirla para participar en el sacrificio que ha preparado. La joven troyana guarda silencio mientras clava sus ojos en la pérfida reina. Por primera y única vez, la artillería verbal de Clitemestra no controla la situación, porque Casandra es la única que conoce su verdadera naturaleza; sin embargo, permanece callada durante doscientos cincuenta versos. En vano, el Coro y la reina intentan hacerle hablar. Y cuando por fin rompe su silencio, no habla, canta. Entre gritos y convulsiones proféticas, describe cómo Apolo la posee y se dispone a profetizar. Así, después de cada intervención lírica, el Corifeo le responde con dos versos dialógicos, invirtiendo de esta manera el esquema habitual en el que el coro canta y el actor habla. La transferencia de funciones otorga al diálogo lírico un poder excepcional, y el poeta explota sus posibilidades a la perfección cuando, poco después, el Coro adopta la modulación lírica de la profetisa y se involucra emocionalmente en los sucesos que ésta conjura con su canto.

Y nos cuenta Casandra su triste destino: cómo fue hostigada por un caprichoso Apolo que ardía en deseos de poseer su amor, y cómo se negó a tener hijos del dios y éste la condenó a profetizar durante toda su vida sin que nadie la creyera nunca [1202-12]. En la saga de Atreo y sus descendientes no aparece Casandra, lo que nos lleva a concluir que es una innovación de Esquilo para dar mayor presencia dramática a esa otra dimensión que opera paralelamente a la realidad escénica. Casandra aparece aquí, primero, porque es la única que puede ver al fantasmal cortejo que se halla instalado en palacio: ella ve a aquellos hijos que sirvieron

de festín a un padre, a Tiestes. Porque el sacrificio de aquellas vidas jóvenes inaugura la cadena de crímenes familiares, del que Ifigenia es un eslabón más. En segundo lugar, Esquilo aprovecha las cualidades de la vidente troyana para referir los pormenores de la muerte de Agamenón, que, obviamente, el público no puede ver; desde un punto de vista técnico, el personaje de Casandra es vital para la acción, ya que el nuevo crimen debe tener presencia dramática. Así, en el preciso instante en que Casandra ve el baño[198] donde muere el soberano, el Coro inicia una danza frenética [1121], un *'kommós'* compartido con la joven troyana, que evoca la muerte del Atrida, el destino de Troya y la inminencia de otras muertes.

El lamento de la doncella recuerda al Coro el canto del ruiseñor [1142-46], en clara alusión al mito de Procne y Filomela. Tereo, esposo de Procne, deshonra a su cuñada Filomela. Las dos hermanas deciden vengarse y matan al hijo de Tereo y Procne, Itis, y se lo dan a comer. Transformada después en ruiseñor, Procne canta por la muerte del hijo; convertida en golondrina, Filomela canta una melodia inarmónica. El festín de Tiestes y el banquete de Tereo son mitos cuya resonancia ha sido subrayada deliberadamente; ahora bien, si en el mito de Tereo las criminales y el antropófago se metamorfosean en aves, los descendientes de Atreo y Tiestes se mudarán, ante el público, en animales terribles. El Coro compara así a Casandra con Procne, puesto que ella es raptada por Apolo, forzada por Agamenón y finalmente obligada a ser testigo de la pérdida de su familia y ciudad; pero también es la Filomela de la historia, según Clitemestra, ya que su canto no es comprensible. Esquilo analiza ambos aspectos de la personalidad de la joven, la que canta armoniosa y la incomprensible e inarmónica, mediante un paradigma mítico apropiado para lograr las simpatías del público.

---

[198] Probablemente es el primer baño que se da Agamenón después de mucho tiempo, pero, por ironía trágica, también es el último; cf. R. Seaford, «The Last Bath of Agamemnon», *CQ* 34 (1984), 247-254, y J. Bremmer, *Mnemosyne* 39 (1986), 418.

La tensión se incrementa cuando, arrebatada por el acceso profético, Casandra ve al coro de las Erinis, esa tropa horrible que nunca abandona la casa y que prefigura el coro de ***Coéforos*** y ***Euménides***. Su reacción es histérica y desaforada; arroja encolerizada los símbolos de su don profético, que tanto la han perjudicado, y consciente se encamina a la muerte como la única forma de ser libre, pues la profetisa ve en la muerte una liberación.

Por otro lado, las Erinis son seres incalificables, es cierto, pero en sí mismas multiformes, y nadie en la trilogía les encuentra paralelo, ya que o bien se comportan como ménades desbocadas en pleno furor báquico, o bien como los celebrantes que acompañan la procesión nupcial y cantan fuera del tálamo conyugal. Su canto denuncia la subversión de la ceremonia nupcial [1193]. El lecho mancillado es el de Atreo, cuya esposa fue seducida por su hermano Tiestes, pero también se refiere al matrimonio de Paris, que raptó a Helena, y sugiere asimismo el adulterio de Clitemestra, la cual mantiene una unión ***contra natura*** precisamente con el único hijo vivo de Tiestes, el único superviviente del festín; de esta manera tan sofisticada Esquilo establece un claro paralelismo entre el cobarde Egisto, el lobo que no se atreve a atacar al león frente a frente, y el ardoroso Orestes, el cachorro del león. La tupida red de recurrencias rituales se concentran así en la imagen del lecho pisoteado, pues la acción de pisar lo que es sagrado comporta la desgracia.

Pero, además, el Coro queda perplejo ante la resolución de Casandra dispuesta a dirigirse al altar como una res de sacrificio [1297-98]. Las imágenes sacrificiales enlazan a Casandra con Ifigenia: la muerte de la joven troyana duplica el sacrificio de Ifigenia, pues la sangre de una inocente prepara la tierra para nuevos actos de derramamiento de sangre.

A diferencia de Agamenón, que camina ciegamente hacia la muerte, Casandra ve con claridad lo que le espera, y sus últimas palabras revelan la vigorosa entereza frente a lo inexorable de las grandes heroínas trágicas, porque si hay un personaje realmente heroico, casi diríamos homérico, ése es la joven troyana, la única que *ve* entre tantos ciegos. Pero

la vida es una sombra, concluirá después, tan efímera como una pintura que se borra con una esponja mojada; sólo el poder salvífico de la muerte le permitirá librarse, por fin, de esta angustia que las visiones proféticas le fuerzan a ver. Y dada su trágica resignación, cuando entra en palacio, de su garganta no sale ni un solo grito de dolor, como quizá esperaríamos oír: el temple heroico de la joven es ejemplar, ni se desmorona, ni suplica por su vida; es el personaje más íntegro de la trilogía, pues el conocimiento de la verdad la hace grande.

En fin, a la espera del fatal desenlace, se atisba un amplio despliegue coral; de repente, se deja oír el grito agonizante de Agamenón. Pese a que su muerte es anticipada, ahora los ancianos argivos parecen querer reaccionar, aunque a destiempo y de una forma taciturna. Esquilo explota con gran maestría la *ἀμηχανία* del coro, su incapacidad para tomar una decisión respecto a la situación creada. Las imágenes se suceden para traducir en forma dramática estos titubeos: el círculo, la danza cíclica, las vueltas a los mismos temas, la cobardía en el instante de dirigirse hacia la puerta de la casa. La situación llega a su paroxismo cuando el Coro se escinde en doce voces [1348-71], cuyas tonalidades van desde el apasionamiento hasta la timidez: seis deciden intervenir, seis prefieren esperar acontecimientos.

La aparición de Clitemestra junto a los cadáveres de sus víctimas despeja todas las dudas. El Coro, por un lado, queda mudo de terror; por otro, Clitemestra, hacha en ristre, chorreando sangre, refiere, jactanciosa, los pormenores del crimen sin el más mínimo asomo de rubor. La narración otorga a la escena una inmediatez horripilante, porque la acción corre veloz hacia el desenlace final. La sangre de Agamenón es la lluvia que hace fructificar las semillas en primavera, infundiéndole a ella nueva vida [1389-92].

A continuación se inicia un fuerte diálogo *«epirremático»*, un *'kommós'* entre los perplejos ancianos y la reina. Mientras el Coro canta, Clitemestra responde en verso dialógico, lo que traducido a términos dramáticos quiere decir que los viejos se duelen de los hechos y la reina se ufana de

ellos. Por otro lado, la justificación a la que ésta se aferra tratando de recuperar un papel de madre que nunca había ejercido resulta muy poco convincente; dolerse ahora por el sacrificio de Ifigenia parece poco auténtico. Pero también vemos ante nosotros el cuerpo de Casandra, la segunda Ifigenia: ambas jóvenes simbolizan la destrucción que se han causado mutuamente los esposos; ambas son víctimas inocentes que han quedado atrapadas en la red que aquellos se tendieron. Los gruesos insultos que Clitemestra profiere [1447] contra la pobre troyana no hacen sino degradar aún más a quien los lanza: acusar a Agamenón de adulterio está fuera de lugar, y ciertamente revierte sobre ella misma, que sí mantiene una relación semejante con Egisto.

El Coro responde a cada tirada de la reina con un intercambio lírico que busca acorralar a su antagonista como un jurado acosa al reo de un delito, hasta que por fin ella se une a éste en anapestos. El efecto dramático es que las dos partes en litigio miden sus fuerzas hasta un precario alto el fuego. En dicho intercambio vuelven a aparecer los temas y personajes principales de la obra con un tenso realismo (Helena, la destructiva hermana de la no menos fatídica Clitemestra; el destino que bebe la sangre familiar, la fuerza vengadora —el demón, espíritu o genio vengador— que habita en palacio; Zeus, promotor de la guerra y justiciero; las heridas del pasado que irrumpen en el presente; el soberano Agamenón, que es capturado en una tela de araña; su sacrificio y el de Ifigenia; el festín de Tiestes; la «Ley del Talión» que exige pagar golpe por golpe). Al final de este intercambio dialéctico, Clitemestra, más calmada, suplica un pacto con el demón familiar para, por lo menos, dejar las cosas como están, y que acaben la locura y la matanza. Se trata, pues, de un epílogo necesario al primer gran acto de la trilogía, que será también preludio del segundo, ***Coéforos***.

Al final, por fin sale el lobo cobarde, Egisto, y rompe el virulento *crescendo* bélico en el que están enzarzados los de la *'orquestra'* [1577-82]. La aparición del hijo de Tiestes, huido del antropofágico banquete de sus hermanos, renueva, una vez más, el clima de venganza que preside la obra y

sirve para demostrar que el deseo que acaba de manifestar Clitemestra no puede verse cumplido: el demón sigue personificado en Egisto. Su presencia es requerida no sólo para justificar la muerte del Atrida, sino más bien para añadir el cálculo y la premeditación al crimen cometido, lo que nos introduce de lleno en la pieza siguiente.

2.3. *Coéforos*

La segunda obra de la trilogía se inicia con la llegada del protagonista, Orestes, acompañado de su amigo Pílades. Ambos vienen a cumplir los ritos fúnebres en honor de Agamenón, pero, primero, el joven Orestes se corta un rizo del cabello y lo coloca sobre el túmulo. La jaculatoria inicial, por tanto, establece el lugar y las circunstancias dramáticas de la acción: el verso trágico recrea el paisaje escénico y nos descubre la tumba que ocupa el centro de la orquestra; asimismo, sus palabras no sólo renuevan la piedad hacia Agamenón, sino también señalan la recién inaugurada madurez de Orestes. Quien antaño huyera de palacio, ahora regresa convertido en un hombre; la venganza debida al padre acabará por culminar ese proceso que le llevará a la conquista de la plena condición de hombre.

La invocación al padre muerto y a los dioses infernales que cierra el prólogo es interrumpida por la llegada de un cortejo de mujeres encabezadas por Electra. Los forasteros corren a esconderse tras el túmulo hasta averiguar el talante de aquellas tristes mujeres. La acción se mueve desde el interior del palacio hacia el exterior; la tumba es el centro focal hacia el que convergen los pasos de los de la casa, y del que parte la venganza en 652. La acción camina rápida desde el prólogo; primero, frente al público, junto a la tumba, durante la primera mitad de la obra; después, todas las miradas se vuelven a la fachada en pos de los criminales. A diferencia de lo que ocurría en *Agamenón*, en la que sabíamos que algo inquietante se estaban tramando, pero los detalles no se revelan hasta la escena de Casandra, y aún así

la información proviene de la víctima y no de la asesina, *Coéforos* juega con la complicidad emocional del público. Ahora, a través de los ojos del vengador, vemos cómo se desarrolla el plan de venganza.

Vestidas de luto y entonando un triste canto de duelo, el Coro se dispone a continuar el funeral que había iniciado Orestes.Y narra cómo Clitemestra, movida por pesadillas y remordimientos en medio de la noche, ordena apaciguar el espíritu del esposo muerto con libaciones y ofrendas. El Coro sabe que las libaciones no van a servir de nada, puesto que la tierra está ahíta de sangre [66-75], pero su canto sirve, al menos, para expresar su revulsión por el crimen. Tras la *párodo*, tan pronto como se derramen las libaciones que la reina manda ofrendar, Electra pide ayuda al Coro. En un breve diálogo, las ancianas la convencen de que altere el tenor de la súplica e implore la muerte de Egisto y Clitemestra, exigiendo muerte por muerte.

La escena ha sido dispuesta de este modo para preparar la aparición de Orestes y estudiar la delicada personalidad de su hermana, sus sentimientos y expectativas frustradas. Descubre el rizo sobre la tumba, concluye que su hermano ha regresado, pero rechaza la idea por imposible. Descubre después las huellas de sus pies, lo que añade más tensión a la escena, y las pisadas la conducen al lugar donde aquél se esconde; la aparición del hermano culmina su estado de excitación. La explosión de sentimientos e incertidumbres se produce como se preveía desde la aparición del sombrío cortejo fúnebre.

El reconocimiento de los hermanos revela que el mundo del *Agamenón* —la red que aprisionó Troya, la sierpe que atrapa al rey que regresa— aún palpita en la generación siguiente. La escena desarrolla la idea de la germinación, la pequeña e insignificante semilla genera una gran planta que cubrirá todo el palacio. Orestes describe las fuerzas que le empujan a la venganza, y entre ellas destaca el oráculo de Apolo. El principio de la justicia distributiva proporciona el impulso inicial del largo *'kommós'* que sigue, constituyendo el centro neurálgico de la trilogía, y es el equivalente simétrico del grandioso *'kommós'* del *Agamenón*.

El vacilante muchacho que regresa del exilio y ve su casa arruinada se troca ahora en un implacable defensor de su honor y patrimonio. La fuerza del espíritu de Agamenón entra en el hijo y le transforma.

En este larguísimo *'kommós'*, el más extenso de la tragedia griega, se dicen muchas cosas; su carácter narrativo enlaza las dos primeras obras de la trilogía, pero también sirve para extender el clímax tenebroso y mortal de la primera. Orestes es una luz en tanta oscuridad, una esperanza entre tanta desolación. Parece que todo va a cambiar, no obstante la muerte sigue instalada en palacio.

En los *anapestos*, el Coro recuerda a los jóvenes la inexorable exigencia de la venganza, la vieja ley del Talión. En la sección lírica subsiguiente los lamentos por el padre muerto se mezclan con el reconocimiento de que la sangre derramada exige más sangre. Pero el esquema métrico cambia cuando los jóvenes analizan los pormenores del asesinato perpetrado, lo que hace gritar al muchacho el más fuerte grito de venganza. Las tres partes principales del *'kommós'* invocan la epifanía del espíritu de Agamenón, completando así la transformación de las ofrendas enviadas por Clitemestra para calmar la cólera de Agamenón. Esta inversión del ritual es significativa porque hay un cierto toque de ironía trágica en las palabras y acciones posteriores de Clitemestra. De modo que no sólo no se ha apaciaguado el alma del rey muerto, sino que, si cabe, se ha encolerizado más aún en la persona del hijo.

En un breve intercambio con Orestes el Coro refiere el sueño profético que sacó a Clitemestra del lecho en medio de la noche y la indujo a ordenar libaciones para el muerto. Las voces del Coro recorre la orquestra, atrapan a Orestes y le hacen el protagonista e intérprete del ensueño que aterrorizó a su madre: soñó que paría una serpiente y la acercaba a su pecho.

Orestes, al principio sorprendido, se erige en exégeta accidental del sueño y lo analiza como una representación de sí mismo. Esquilo pretende así subrayar el carácter salvaje de la madre, y, por supuesto, del hijo. En *Agamenón,* Cli-

temestra se asemejaba a una sierpe, un monstruo; ahora, en *Coéforos*, esa serpiente ha parido otra serpiente que bebe su sangre, símbolo de la muerte que le aguarda. Todas las miradas se vuelven hacia el muchacho, quien refiere su plan de venganza. Disfrazados de viajeros, Pílades y él se acercarán a las puertas de palacio, solicitarán hospitalidad, y una vez dentro matará a Egisto —por el momento Orestes no menciona a su madre—. Es preciso asegurar la complicidad del Coro en los momentos de máxima tensión, pero también su intervención cuando su acción sea necesaria. Electra abandona la escena y ya no vuelve a aparecer en el resto de la obra. El Coro permanece solo en la orquestra.

El tiempo se detiene: los extranjeros se paran ante las puertas de palacio; allí permanecen quietos, hieráticos como estatuas, en espera de que todas las miradas se vuelvan hacia ellos de nuevo. No es preciso, por tanto, que salgan de escena y luego vuelvan a entrar: es más efectista que los jóvenes forasteros estén a la vista de todos. Entre tanto, el Coro entona un canto lúgubre a las terribles fieras que pueblan tierra y mar, los terrores del cielo en forma de tempestades, huracanes, fuego y truenos, los cuatro elementos principales de la cosmología griega: todo el universo parece conmoverse con la venganza inminente. Sin embargo, estos prodigios de la naturaleza no pueden equipararse con el monstruo humano que es Clitemestra. Mediante tres relatos míticos muy conocidos de otras no menos conocidas criminales mujeres, el Coro concluye que la reina las ha superado a todas.

La nueva aparición de Orestes y Pílades introduce el segundo episodio. Orestes golpea la puerta de palacio e, impaciente, clama a los criados. Se ha dicho que la escena es más propia de la comedia que de la tragedia, pero es muy oportuna para subrayar la fricción entre lo que se ve en escena y lo que está oculto tras la fachada. El joven finge traer noticias a los de palacio. El plan de venganza se ha puesto en marcha. Orestes ha convocado, con notable ironía, la presencia del hombre de la casa, pero, en vez de eso, es Clitemestra quien aparece: evidentemente, esta efectista

aparición insiste más aún en su carácter masculino. Al igual que hiciera con el marido, también a Orestes promete un «baño caliente» y todo cuanto precisen; sin embargo, la ironía trágica ahora juega a favor del hijo.

Pero Clitemestra reacciona ante la noticia de la muerte del hijo de una forma ambigua. Si, de un lado, parece lamentar una nueva muerte familiar, por otro, pronto sabremos que dicha noticia conviene a los propósitos de los que mandan en palacio.

Un momento clave es la aparición de la nodriza del hijo, Cilisa. Entra en escena llorando por la noticia que recorre la casa; es la única persona de palacio que ha reaccionado sinceramente ante la nueva. Gracias a ella, obtenemos una imagen cabal de los sentimientos de la auténtica madre: la anciana tiene sentido en el reparto como contrapunto de Clitemestra y se define precisamente por lo que no es su dueña, una doliente madre. Esquilo saca gran partido de este humilde personaje y, por primer vez a lo largo de trilogía, se otorga un papel preponderante al coro. La anciana ha salido de palacio con la misión expresa de convocar a Egisto para que se entrevistara con los recién llegados. El Coro, sin embargo, consigue convencerla para que cambie el tenor de su mensaje: Egisto debe llegar sin la escolta personal.

El siguiente interludio coral nos introduce de lleno en el segundo episodio. La estructura tripartita une el mundo divino con el humano, presagiando el final de la trilogía donde dioses y hombres llegan a un proyecto común. Suplican la victoria final de Orestes, apelan a Zeus, como dios supremo, a las divinidades ctónicas, Apolo delfio y a Hermes, que conduce las almas al mundo subterráneo. En la tríada final vuelve su atención de nuevo a los agentes del crimen, imaginándose en palacio a Orestes y Clitemestra frente a frente [828-30].

Dado el énfasis que el Coro pone en el fatal encuentro entre madre e hijo, el público aún esperar oír otro grito mortal desde el palacio. Pero, por el contrario, es Egisto quien aparece por un lateral de la orquestra, atraído por las noticias de la nodriza. El Coro desempeña a la perfección su

papel en el engaño, hinchando la vanidad del tirano y urgiéndole a encontrar la verdad por sí mismo. El fatuo Egisto entra en palacio convencido de que ningún extranjero podría engañar a quien como él tiene siempre la mente y los ojos despiertos [854]. La fugaz aparición del adúltero en ***Coéforos*** es tan incongruente e insustancial como en ***Agamenón***, y no falta quien le concede un cierto impacto cómico en el público. No obstante, su soberbia confianza esconde una notable dosis de ironía trágica, pues ni fue un rival digno de Agamenón, ni lo va a ser de Orestes.

Al nuevo canto del Coro siguen los gritos mortales de Egisto [872-73], si bien ahora el Coro se refrena: la acción hasta ese instante ralentizada, se acelera, y las entradas y salidas de los personajes se multiplican. Un criado sale de palacio gritando que Egisto ha sido asesinado; la reina aparece en escena alarmada por el tumulto; la escena y sus consecuencias es muy rápida, y es seguida inmediatamente por la aparición de Orestes y Pílades ante las puertas de palacio. El esperado encuentro entre madre e hijo tiene lugar al fin.

Este continuo flujo de entradas y salidas ha llevado a postular que la escena disponía de más de una puerta, ya que las idas y venidas desde una sola puerta serían imposibles de llevar a cabo de una forma convincente. En ***Agamenón*** era Clitemestra quien guardaba la entrada de la casa como una leona protege su guarida, impidiendo el acceso a ella, y controlando los sucesos que tienen lugar en el interior; pero la situación cambia radicalmente en ***Coéforos***: la tumba de Agamenón es el foco escénico durante la primera mitad de la obra, en tanto que la fachada es ignorada. Todos los ojos se vuelven a la entrada de palacio sólo cuando Orestes llega de incógnito ante él y se suceden en *crescendo* una serie de breves escenas que no tienen como centro focal la puerta central. En la bienvenida que se dispensa a los extranjeros, Clitemestra sale de palacio, y ella, Orestes y Pílades retornan a continuación a la casa. En la escena siguiente la Nodriza sale por la misma puerta y parte hacia el exterior del palacio por uno de los *'eisodos'* cincuenta versos después. El tercer encuentro tiene lugar aproximada-

mente unos veinte versos más allá, cuando Egisto encuentra al Coro en la orquestra y se dirige al palacio. La cuarta escena empieza con el criado que sale a través de la misma puerta, seguido por Clitemestra diez versos después. Cinco versos más tarde vuelven a salir Orestes y Pílades de palacio, y, después de la gran confrontación entre madre e hijo, salen de escena por la misma puerta arrastrando a la madre hacia el interior para darle muerte.

Este cúmulo de entradas y salidas rompen el control que Clitemestra ejercía sobre la puerta de la casa[199].

En la escena crucial que desemboca en el enfrentamiento de los oponentes, Clitemestra aún intenta un último recurso: recurrir a la *captatio benevolentiae* del hijo, apelando a la fibra sensible de quien se dispone a darle muerte. Por un instante consigue su propósito; Orestes vacila y le hace a su amigo Pílades la pregunta más dramática de toda la trilogía: *¿que haré?* [899]. Las únicas palabras de Pílades determinan el curso final de la acción: Orestes no debe olvidar las órdenes del oráculo de Apolo.

Clitemestra inicia una *esticomitía*, una discusión que lleva la escena a su clímax. La madre suplica por su vida, pero Orestes es frío como una tumba: es la serpiente de su sueño. Después la arrastra violentamente fuera de la escena y la matará sobre el cuerpo de Egisto.

Mientras los ecos de la muerte todavía resuenan en la orquestra, el Corifeo introduce el tercer y último estásimo. La oda constituye propiamente el canto de victoria que ya había sido adelantado anteriormente, y ha sido contruida de una forma similar al estásimo anterior. El tono triunfal es atemperado por la agitación de los momentos cruciales de la trilogía.

Entre tanto, el joven retorna de palacio con los cuerpos de Clitemestra y Egisto, y el cuadro escénico resultante recuerda la escena paralela en ***Agamenón*** en donde la reina se jacta sobre los cuerpos del esposo y su amante. En ambas tragedias, las víctimas se unen en matrimonio tras la muer-

---

[199] R. Rehm, *op. cit.*, p. 97.

te, mientras la criminal despliega toda una caterva de imágenes sobre el adulterio que sirve de pretexto al asesinato. Pese a las diferencias entre ambas obras, esta escena confirma la sospecha de que el ciclo de la violencia continuará: la sangre engendrará sangre en el futuro, de generación en generación.

Al lado de los cadáveres, Orestes despliega el manto que atrapó a su padre en el baño, y duda al darle el nombre adecuado. Retomando la modulación fúnebre con la que la obra abría, despliega un sincero elogio por su padre. Al igual que Agamenón, Orestes ha regresado como conquistador, pero a diferencia de aquél ha puesto en grave peligro su conquista: debe huir al ser acosado por las Erinis, las perras vengadoras de su madre. Así, pertrechado sólo con una rama de olivo en las manos, se encamina como suplicante al templo de Apolo en Delfos para ser purificado de la sangre matricida por el dios.

Al final, la escena vuelve a sumirse en una total oscuridad, tal como empezó. Y cuando la escena queda vacía y el Coro empieza a retirarse, se vuelven a oír los ecos de las muertes pretéritas: el festín de Tiestes, la muerte de un esposo; el asesinato de Clitemestra, un acto que restaura el antiguo orden en la casa. Y, en el aire, permanece latiendo una última pregunta que nadie contesta: ¿cómo acabará todo?

2.4. *Euménides*

El último acto de la trilogía se abre en el templo de Apolo delfio. El centro de la orquestra lo ocupa ahora el *'ómphalos'*, el centro de la tierra, el recinto más sagrado del santuario apolíneo, desde donde la Pitia se convierte en portavoz de la palabra divina. Orestes se presenta como suplicante del dios, y el coro de las Erinis, que está diseminado por la orquestra, duerme entre tanto. Al empezar la obra, la sacerdotisa pronuncia el prólogo frente a la fachada, ignorante de lo que acontece en el interior, esto es: en la orquestra, a sus espaldas.

La Pitia nos ofrece una apretada historia del oráculo y las deidades responsables del mismo desde los primeros tiempos hasta Apolo, en una cuidada jerarquía que culmina con el mismísimo Zeus, el *«cumplidor de todo»* (28). Por el momento, la anciana no ve a las monstruosas Erinias, pero cuando concluye la plegaria inicial y entra en el recinto, le sorprende ver a un joven con las manos ensangrentadas y aquellos seres horripilantes, un cuadro dramático que está ante el público, aunque todavía no ha cobrado vida. Empieza describiendo al inerte grupo de mujeres que allí encuentra, pero luego rectifica bruscamente: no son mujeres, sino Gorgonas, monstruos, Harpías sin alas vestidas de negro, que han invadido el más sagrado de los sagrados lugares; sus ojos inyectados en sangre destilan un líquido pestilente.

Se suscita así el principal problema de la obra: la polución del templo de Apolo. La primera reacción de la anciana profetisa es abandonar a toda prisa el oráculo; sale a trompicones, ayudándose con la manos en su desesperada huida por uno de los *'eisodos'*, mientras Apolo entra por el otro. Habiendo prometido al suplicante Orestes que le libraría de las Erinis, Apolo aconseja al muchacho que navegue hacia Atenas y busque refugio en el santuario de la diosa. Allí Atenea encontrará jueces para su causa y *«palabras que calmen tu angustia»* —sentencia el adivino dios [81-83]—. Entre tanto, Febo pide a su hermano Hermes le acompañe en su viaje. El simbolismo de este tránsito es más que evidente: Hermes es el *«conductor»* de almas (*πομπός*), las almas de los muertos que van al Hades; de forma que al participar en el viaje de Orestes se hace intermediario entre la tierra y el Más Allá, si bien en una relación inversa: Orestes, acosado por las Erinis, las hijas de la Noche, es como un muerto en vida que se encamina a recuperar el aliento vital, la vida que le devolverá Atenea.

Mientras Apolo, Orestes y Hermes salen por un *'eisodos'*, el espectro de Clitemestra entra por el otro. Moviéndose entre las dormidas Erinis, les urge a perseguir a su presa, la cual, como un pez, acaba de escaparse de sus redes. La presentación física de las Erinis ante el especta-

dor —durmiendo, rugiendo, danzando, cazando, siguiendo el rastro— realza el significado de lo que representan: una fuerza de la naturaleza llegada de algún lugar arcano desconocido incluso para los dioses, que merece el respeto de todos.

A cada una de las exhortaciones del fantasma de Clitemestra le sigue un gruñido o un rugido del Coro. Instadas por ésta emprenden una loca persecución, partiendo desde un lateral de la orquestra para iniciar la *párodo* tan pronto como la reina desaparezca. El cuadro escénico resultante de esta Clitemestra paseando entre las Erinis dormidas recuerda el *'kommós'* de ***Coéforos***, en el que Orestes, Electra y el Coro invocan al espíritu de Agamenón. Pero, desde el punto de vista de la técnica dramática, hay una relación irónica inversa con el centro de la orquestra: si la tumba de Agamenón y el *'ómphalos'* en Delfos están localizados ambos en el centro de la orquestra, entonces el empeño de Clitemestra por convocar las fuerzas de la venganza es un reflejo de aquel *'kommós'* en temática y puesta en escena.

La *párodo* propiamente dicha empieza cuando el Coro se sitúa en el lugar apropiado de la orquestra. La correspondencia temática es total: el efecto deseado consiste en unir el empuje de las Erinis en pos de la venganza y la mácula que Orestes ha esparcido sobre el suelo del país. Acusando a Apolo de haber mancillado su propio templo, el Coro jura que atrapará a Orestes cueste lo que cueste.

Y como si estuviera escuchando esta maldición, Apolo regresa a la orquestra para arrojar a estas perras odiosas fuera del lugar oracular. En un choque de opuestos irreconciliables, es el dios cuyo nombre significa luz, lo bello, el que arremete contra la oscuridad, contra lo sanguinario. Por eso, Apolo las asocia sólo con la tortura, la mutilación y todas las lacras que atenazan al hombre, rechazando la prístina justicia que ellas representan. Además argumenta que el vínculo entre esposo y esposa sobrepasa los lazos de nacimiento y posición, y así, al no perseguir a Clitemestra después de asesinar al marido, las Erinis deshonran la santi-

dad del matrimonio. Éstas responden desaforadamente jurando que nunca dejarán huir a Orestes, pero abandonan la *'orquestra'* guiadas por el reguero de sangre que ha dejado el criminal.

Mientras Apolo las sigue por un *'eisodos'*, en cumplimiento de la ayuda que va a prestar al joven Orestes, éste sale a través del otro *'eisodos'* para refugiarse en el altar de Atenea. Esta última salida y entrada, toda ella llevada a cabo con gran celeridad, sirve de transición desde Delfos a Atenas. Orestes establece que la orquestra ahora representa el interior del templo de Atenea, al dirigirse a la estatua de la diosa que se hallaría también en el centro de la misma (235-43). Allí hace su llamada a la diosa, en el mismo lugar en el que pidió ayuda a Apolo y donde él y la hermana suplicaron al padre asesinado.

Sus súplicas son contestadas no por la intervención olímpica, sino por la llegada de las Erinis, una de las más vigorosas entradas del teatro griego. Ejecutando una segunda *párodo*, el Coro despliega, en este gran espacio abierto, una serie de imágenes de caza, ya que se mueven como perras que olfatean la pista de la presa. El símil recuerda la liebre preñada en la *párodo* de ***Agamenón***, apresada por las águilas que se banquetean con las crías no nacidas: los Atridas allí son los «*perros odiosos de Zeus*», una especie de Erinis humanas. Este derramamiento de sangre reproduce el sacrificio de Ifigenia, y ahora el propio Orestes debe dar a las Erinis su sangre para que la beban como pago por el matricidio.

Abrumado por esta fiebre vengadora, Orestes se abraza a la imagen de la divinidad y suplica de nuevo su protección. Una vez más, la única respuesta a su plegaria se la dan las Erinis, que intentan enredarle «*en las prisiones de su canto*» [306], lanzan un hechizo sobre su víctima.

Por último, Atenea aparece, y viene a situarse probablemente en el centro de la orquestra, puesto que su estrategia a lo largo de la escena es insistir en la equidad e integración de ambas partes. Aunque sorprendida de ver a esa tropa de monstruosas mujeres en su templo, las trata

con la misma consideración que a Orestes. En el diálogo esticomítico que tiene lugar después, Atenea interroga a las Erinis y obtiene el mayor reconocimiento por parte de éstas cuando aceptan su autoridad para dirimir el litigio. A continuación se vuelve hacia Orestes, quien responde con una larga tirada que recapitula la acción de ***Agamenón*** y ***Coéforos.*** Atenea y el público se enfrentan así a un grave dilema: cómo escoger entre un suplicante que no causa daños a su ciudad y las Erinias cuyo antiguo oficio debe ser honrado. Para resolver esta crisis, Atenea establece un tribunal de justicia y nombra un jurado de la causa [487].

En el estásimo que sigue, el Coro analiza el contexto de la situación creada por la actitud de Orestes. Si el tribunal de la diosa deroga la vetusta *Ley del Talión* dejando libre al criminal, entonces el hombre que cometa crímenes en el futuro quedará impune. El Coro parece dirigirse directamente al público en una clara ruptura de la ilusión dramática, apelando a su sentido de la justicia y presentándoles como garantes de un orden social concebido en términos de la moralidad popular del siglo V a. C. Este cambio de tonalidades, sin embargo, desempeña una función integradora, ya que las Erinis personifican las complejas fuerzas que exigen miedo y respeto; nos recuerdan la fragilidad de la existencia humana y la moderación que debe tenerse para evitar las tendencias anárquicas que siempre amenazan con destruir los vínculos de la comunidad.

La fusión entre escena trágica y público culmina cuando Atenea retorna con un heraldo que porta una trompeta y doce jueces atenienses. La diosa da la señal al heraldo para que inicie el juicio y pide al público reunido que esté tranquilo y callado. Toca a llamada con la trompeta, la única vez en la tragedia griega que se oye este instrumento[200]. Según las fuentes antiguas, la trompeta indicaba el inicio de la representación en las *Dionisias Urbanas;* al emplear este sonido aquí para abrir el juicio, Esquilo une la acción dramática al festival en el que precisamente está tomando parte

[200] R. Rehm, *op. cit.,* p. 99.

y además invita al público a verse a sí mismo como una parte sustancial de la obra. Dicha acción integradora del público no tiene parangón en toda la tragedia antigua; es una técnica que explotará la Comedia Antigua en lo que se llama la 'parábasis', y se erige en una estrategia, un *mēkhanēma* para tener siempre pendiente de un hilo la atención del público, que era, como decíamos más arriba, una preocupación primordial de Esquilo[201].

Atenea promete enseñar a la ciudad sus nuevas leyes, pero Apolo entra inesperadamente e interrumpe su *discurso fundacional*. Normalmente, cada nueva entrada en escena en una tragedia griega era anunciada de alguna forma[202]: o bien el propio personaje se identifica a sí mismo, o bien son los demás los que requieren esta información. Pero Esquilo transgrede esta norma para indicar la anomalía de la llegada del dios, aunque Apolo había prometido en ***Coéforos*** que no iba a ser blando con los enemigos de Orestes y que le seguiría allí donde fuese para asegurarse de su seguridad: el dios flechador opera como es propio en él ya desde Homero; en cambio, su hermana Atenea se conduce con toda la prudencia que es característica en ella. Sorprendida la diosa por tan apresurada llegada, pregunta qué parte tiene él en todo aquello; alarmada pospone su discurso sobre el futuro de este tribunal y declara abierta la causa.

Aunque la situación física de los personajes es incierta, una adecuada puesta en escena debería situar a Orestes en el centro de la orquestra, Apolo a un lado, las Erinis en otro y Atenea de pie en la escena, en medio de las dos urnas que han sido traídas por los jueces, los cuales tomarían asiento cerca del público o incluso en la *'proedría'* del teatro de Dioniso. Y se inicia el juicio sin más dilaciones. Cada una de las partes defiende su alegato en una rapidísima esticomitía.

---

[201] P. D. Arnott, ***Public and Performance in the Greek Theatre,*** Londres-Nueva York, 1989, pp. 5-43.

[202] Cf. R. Hamilton, «Announced Entraces in Greek Tragedy», ***HSCPh*** 82 (1978), 63-82, y, más recientemente, J. P. Poe, «Entrace-Announcements and Entrance-Speeches in Greek Tragedy», ***HSCPh*** 94 (1992), 121-156.

A continuación, Apolo interviene como abogado defensor del joven Orestes [657-73] valiéndose de todos los medios de la más rígida ortodoxia forense. Quienes han visto en las palabras del dios mántico un trasunto de la misoginia esquílea, olvidan sin embargo el contexto dramático en el que el dios interviene[203]. Pero el poeta busca el contraste con Atenea, que protege al suplicante sin expulsar a las Erinis, como hizo Apolo en ***Coéforos***, y ella misma subraya la diferencia entre ambos argumentando que él puede actuar como quiera en Delfos, pero no en Atenas.

Este trasfondo condiciona fuertemente la respuesta emocional del público al discurso apolíneo, cuando éste pretende que el padre es la madre de los hijos. Apolo aporta como prueba el nacimiento de la propia Atenea, que salió de la cabeza de Zeus. Según el dios, las madres no son realmente progenitoras, sino solamente nodrizas de la semilla que el padre ha sembrado en su seno; por tanto, el crimen que ha perpretado el acusado no es tan infrecuente o monstruoso como parece, puesto que no hay conexión entre la sangre de la madre y del hijo.

Apolo además compromete su posición al ofrecer un soborno a Atenea y a su ciudad [667-73]. Esquilo también sugiere el rostro oscuro de Apolo al negarse a darle una salida digna cuando se oculta fuera de escena en alguna punto donde todavía es visible, después de que el jurado ha depositado sus votos. Ni habla ni es preguntado, permanece en silencio, como si su argumento tuviera poco interés en un tribunal donde serán hombres los que tomarán la difícil decisión. Visto en su contexto dramático, el discurso de Apolo negando que la mujer no es padre de sus hijos no parece contar con la aprobación de Esquilo.

Atenea da por cerrada esta defensa de Orestes con una plegaria para que su ciudad continúe honrando este tribunal de homicidios en el futuro. Tres veces en su cuarta tirada se dirige a los atenienses de generaciones futuras, como si pre-

---

[203] Cf. F. I. Zeitlin, «The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia» *Arethusa* 11 (1978), pp. 149-183

tendiese recordar a los ciudadanos del público que la escena del juicio revertirá sobre ellos. Tras la instrucción de la causa, el jurado se levanta de sus asientos y se dirige hacia las urnas que tienen a cada lado, pero depositan su voto sólo en una de ellas. También en ***Agamenón*** 814-19 el consejo de los dioses vota la destrucción de Troya de la misma manera; la concesión anacrónica al mundo contemporáneo es inevitable y casi necesaria para estrechar los lazos entre lo mítico y lo real que el poeta trágico veía como un elemento distintivo de su teatro: la alusión contemporánea adquiere así una relevancia que la sanciona para siempre; la democracia también preside las actuaciones de los dioses; sin embargo, aquí el jurado humano decide sobre un asesinato, dirimiendo la causa expuesta por Apolo y las Erinias.

Cuando ya el último juez ha regresado a su asiento, Atenea insta a comenzar el recuento. Advierte que, si el resultado es igual para ambos, ella decidirá a favor de Orestes. Ya que ella ha nacido sin madre, defiende la causa masculina en todos los aspectos y así rehúsa honrar la muerte de una mujer más que a un hombre. A simple vista parece que la diosa repite el argumento de Apolo, pero en realidad su posición es más compleja al añadir que su respeto por lo masculino no se extiende al matrimonio. Acabado el recuento, el resultado confirma la premonición de Atenea: los votos son iguales; pero el *impasse* es desbaratado por la anunciada intervención de la diosa, que vota a favor del muchacho. Orestes por fin es libre. En un sentido agradecimiento, el joven promete que promoverá una alianza entre Argos y Atenas: la unión de las ciudades tendrá como fin honrar el papel de Atenas, la ciudad que ha establecido una nueva modalidad de justicia.

Cuando Orestes abandona la escena, la historia de la casa de Atreo se da por concluida. Pero la obra continúa. El último tercio es el más espectacular para nosotros y, seguramente, el más emotivo para el público contemporáneo. Sólo le queda a Atenea cumplir el empeño más difícil de toda la trilogía: convertir a las deidades ctónicas hijas de la Noche en divinidades benéficas en una relación recíproca, pues los ciudadanos les rendirán culto eterno.

La confrontación deidades ctónicas/deidad olímpica adquiere la forma de una batalla en dos modos de expresión —el lírico y el retórico—, que ya demostró su importancia en *Agamenón*. Enfurecidas por el veredicto de Atenea, las Erinis explotan en un canto lírico amenazando con propagar una plaga sobre la ciudad. Cada una de sus ardientes arremetidas es frenada por una tirada de la diosa, que intenta persudirlas de que su derrota es realmente una victoria. El argumento central de la disputa se articula en torno a la polaridad temática de lo viejo frente a lo nuevo, las vetustas diosas representantes de una primitiva forma de justicia frente a los jóvenes dioses, defensores de la nueva idea democrática acerca de la ley.

Por fin, las Erinis se avienen a un acuerdo y aceptan la proposición que se les acaba de hacer. La tensión decrece en el instante en que vuelven al diálogo e inician una danza de alegría. Ahora aceptan la nueva posición de honor y autoridad en la ciudad que Atenea les ha regalado. La escena concluye con el Coro entrando en la orquestra y la diosa tutelar de la ciudad caminando entre ellas y dando cuenta de las mercedes que van a obtener en su nuevo hogar.

La metamorfosis en ***Euménides*** es el paralelo simétricamente opuesto a la transformación del principio de la obra, cuando el fantasma de Clitemestra insta a las dormidas Erinias a la venganza y la persecución. En lugar de excitar su cólera, Atenea calma la rabia que bulle en su pecho mezclándose entre ellas como símbolo del recién instaurado «status» legal. Todo ello sucede mientras las Erinis parecen dormitar en la orquestra, pero al recuperar la consciencia se ha cumplido la transformación. Ahora son *'Semnaí'*, y su culto estará siempre unido en Atenas a los delitos de sangre familiar durante toda la época clásica.

Por último, cumplido su propósito, Atenea entona el canto en anapestos líricos ofreciendo mantener la armonía con las recién nombradas diosas *«Augustas»*, en tanto éstas abandonan la orquestra acompañadas por un cortejo de mujeres atenienses que las escoltan e inician la procesión solemne hacia los nuevos lugares de culto instituidos para

las Euménides. El ciclo de la oscuridad y la sangre se ha cerrado, los crímenes familiares han cesado y la luz preside la escena. La divinidad ha restaurado el orden y ha regalado al ser humano una nueva esperanza: el respeto a las más elementales normas de convivencia.

3. *Nuestra traducción*

Para la presente traducción hemos seguido el texto de M. L. West, de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana,* si bien hemos tenido también en cuenta las ediciones y comentarios ya clásicos de la obra esquílea. Cuando procede, seguimos también las conjeturas o alternativas que el propio West edita en ***Studies in Aeschylus***, pero que no incorpora en su edición. Siempre que nos decidimos por una variante o un texto diferente, se avisa al lector en la oportuna nota y se la acompaña, si procede, de un pequeño comentario.

Se ha procurado en todo momento que el aparato de notas sea pertinente y conciso, aunque no se nos oculta que la complejidad inherente al teatro de Esquilo habría exigido un caudal de información mucho mayor. El compromiso entre traductor y lector no siempre es fácil de mantener, máxime cuando un texto que fue concebido fundamentalmente para ser representado tiene siempre el inconveniente de que una representación nos diría mucho más que la simple lectura. A veces, el que traduce puede incurrir en el peligroso riesgo de reescribir el original y adaptarlo a la sensibilidad del público lector al que está destinado; no obstante, para paliar este estado de cosas en la medida de lo posible, hemos incorporado a la versión una serie de acotaciones —las que hemos creído pertinentes—, en el convencimiento de que podrían ser útiles para la comprensión del movimiento escénico. Además, puesto que la versión al español que aquí ofrecemos es obra de un filólogo, se ha intentado mantener la fidelidad del texto original, respetándolo incluso en sus incongruencias, ana-

colutos, paronomasias, aposiopesis, ironías, sarcasmos, etc. Lo lamentable es que el maravilloso barroquismo del verso esquíleo sea materialmente imposible de reproducir; cuando lo hemos intentado, la traducción resulta algo dura a la sensibilidad moderna, y en muy contadas ocasiones podemos decir que la tarea ha resultado fructífera. Por otro lado, el lenguaje de los personajes esquíleos es un componente capital para su caracterización, pues no se expresa de la misma manera la apesadumbrada Nodriza de ***Coéforos*** que la altiva Clitemestra del ***Agamenón,*** que despliega toda su artillería verbal para adueñarse de la escena. Se ha procurado respetar este toque de realismo en la medida de lo posible.

Por último, hemos desistido de ofrecer una versión en verso, dada nuestra intención primordial de ser fieles al texto esquíleo. Los coros de Esquilo constituyen un escollo a veces insalvable, pero creemos que también aquí se ha intentado llegar a un cierto compromiso entre literalidad y literariedad. El lector juzgará si valía la pena adentrarse en el proceloso mar del teatro de Esquilo.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones de conjunto

D. PAGE, *Aeschyli septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford, 1972.

M.L. WEST, *Aeschylus. Tragoediae*, Teubner, Leipzig, 1990.

2. Comentarios

2.1. De conjunto:

H. J. ROSE, *A Comentary of the Surviving Plays of Aeschylus,* 2 vol., Amsterdam, 1957-58.

J. C. HOGAN, *A commentary on the complete Greek Tragedies: Aeschylus.*, Chicago, 1984.

2.2. Ediciones comentadas de *Agamenón:*

J. D. DENNISTON-D. PAGE, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford, 1957.
E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon,* 3 vols., Oxford 1950.
J. BOLLACK-P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle.Le Texte et ses interpretations,* 1 et 2, Lille, 1981-1982.

2.3. Ediciones comentadas de *Coéforos:*

A. F. GARVIE, *Aeschylus. Choephori.* Oxford, 1986.

2.4. Ediciones comentadas de *Euménides:*

A. J. PODLECKI, *Aeschylus. Eumenides.* Warminster, 1989.
A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge, 1989.

2.5. Fragmentos:

R. CANTARELLA, *I Nuovi frammenti eschilei di Ossirinco,* Nápoles, 1947
S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta [TrGF],* t. 3: *Aeschylus,* Göttingen, 1985.
H. J. METTE, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos,* Berlín, 1959.
— *Der verlorene Aischylos*, Berlín, 1963.

3. Traducciones españolas

F. R. ADRADOS, *Esquilo. Agamenón.* [Traducción poética, Suplementos de ***Estudios Clásicos***, n.° 3], Madrid, 1964.

— *Esquilo. Tragedias.* Traducción Nueva, Madrid 1966 [= Ediciones Clásicas, Madrid, 1994].

J. ALSINA, *Esquilo. Tragedias Completas.* Madrid, 1983.

J. L. CALVO MARTÍNEZ, *Esquilo. La Orestea,* Madrid, 1984.

M. FERNANDEZ-GALIANO, *Esquilo. Tragedias Completas*, Barcelona, 1993.

M. GARCÍA VALDÉS, *Esquilo. La Orestía*, [PPU], Barcelona, 1988.

J. PALLI BONET, *Esquilo. La Orestía,* Madrid, 1967.

— *Esquilo. Tragedias Completas,* Barcelona 1987.

B. PEREA MORALES, *Esquilo. Tragedias.* [Intr. de M. Fernández-Galiano], Madrid, 1986.

4. Estudios sobre el teatro de Esquilo

4.1. Colección de trabajos:

Aeschylus. A Collection of Critical Essays, M. H. MacCall, ed., Englewood Cliffs, 1972.

Wege zu Aischylos, H. Hommel, ed. [Wege der Forschung], 2 vols., Darmstadt, 1974.

Aischylos und Pindar, E. G. Schmidt, ed., Berlín, 1981.

4.2. Obras generales:

F. R. ADRADOS, «Aeschylus and the Origins of Drama», *Emerita* 53 (1985), 1-14.

U. ALBINI, *Interpretazioni teatrali da Eschilo ad Aristofane,* Firenze, 1976.

R. H. BECK, *Aeschylus: Playwright educator,* La Haya, 1975.

V. DI BENEDETTO, *L'Ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo,* Torino, 1978.

M. CROISET, *Eschyle Etudes sur l'invention dramatique dans son théatre,* París, 1928 [rp. 1965].

B. DEFORGE, *Eschyle poète cosmique,* París, 1986.

J. H. FINLEY, jr., *Pindar and Aeschylus,* Cambridge MA., 1964.

M. GAGARIN, *Aeschylean Drama,* Berkeley, 1976.

G. GROSMANN, *Promethie und Orestie, Attischer Geist in der attischen Tragödie,* Heidelberg, 1970.

C. J. HERINGTON, «Aeschylus: the last phase», *Arion* 4 (1965), 387-403.

— *Aeschylus,* New Haven-London, 1986.

S. IRELAND, *Aeschylus* [Suppl. *G & R,* 18], Oxford, 1986.

A. N. MOREAU, *Eschyle: le violence et le chaos,* París, 1985.

G. MURRAY, *Aeschylus: The Creator of Tragedy,* Oxford, 1945.

B. OTIS, *Cosmos and Tragedy. An Essays on the Meaning of Aeschylus,* Carolina del Norte, 1981.

E. T. OWEN, *The Harmony of Aeschylys,* London, 1952.

K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe,* Berna, 1949 [= trad. fr. París, 1972].

T. G. ROSENMEYER, *The Art of Aeschylus,* Berkeley, 1982.

E. G. SCHMIDT [ed.], *Aischylos und Pindar: Studien zur Werk und Nachwirkung,* Berlín, 1981.

W. C. SCOTT, *Musical Design in Aeschylean Theater,* Hannover-London, 1984.

F. SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus,* Nueva York, 1949 [rp. 1949].

J. M. WALTON, *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed,* London-New York, 1984.

W. WHALLON, *Problem and Spectacle,* Heidelberg, 1980.

U. VON WILAMOWITZ, *Aischylos Interpretationen,* Berlín, 1914 [rp. Dublín-Zürich, 1966].

R. P. WINNIGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus,* Cambridge, 1983.

4.3. Estudios particulares

4.3.1. Caracteres

U. ALBINI, «Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo», *PP* 270 (1993), 176-185
R. D. DAWE, «Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus», *PCPhS* 9 (1963), 21-62.
P. E. EASTERLING, «Presentation of Character in Aeschylus», *G & R* 20 (1973), 3-19.
C. GILL, «The Question of Character and Personality in Greek Tragedy», *Poetics Today, 7* (1986), 251-73.
A. N. MICHELINI, «Characters and Character Change in Aeschylus: Klytaimestra and the Furies», *Ramus* 8 (1979), 153-64.

4.3.1.1. Psicología

C. F. ALFORD, *The Psychoanalitic Theory of Greek Tragedy,* New Haven-London, 1992.
J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théatre d' Eschyle,* París, 1958.
— *«Patience, mon coeur». L'essor de la psychologie dans la littérature grecque clàssique,* París, 1991, pp. 55-71.
H. J. ROSE, «Aeschylus the Psychologist», *SO* 32 (1956), 1-21.
H. SROHM, «Ueber einige Aktionen der Willenslenkung bei Aischylos», *WS* 16 (1982), 47-55.
W. G. THALMANN, «Aeschylus' Physiology of the Emotions», *AJPh* 107 (1986), 489-511.

4.3.2. Coro y partes líricas

D. J. CONACHER, «Interaction between Chorus and Characters in the Oresteia», *AJPh* 95 (1974), 113-122.
F. J. DAVISON, «The Circe and the Tragic Chorus», *G & R* 33 (1986), 38-46

M. FERNÁNDEZ-GALIANO, «Los dos primeros coros del 'Agamenón' de Esquilo», en *Estudios sobre la Tragedia Griega,* Madrid, 1966, 37-74.

T. GANTZ, «The Chorus of Aischylos' *Agamemnon»*, *HSCPh* 87 (1983), 65-86.

H. E. MORITZ, «Refrain in Aeschylus. Literary Adaptations of Traditional Form», *CPh* 74 (1979), 187-213.

J. RODE, *Untersuchungen zur Form des aischyleischen Chorliedes,* Tübingen, 1965.

W. S. SCOTT, «The Splitting of Choral Lyric in Aeschylus' Orresteia», *AJPh* 105 (1984), 150-65.

T. J. SIENKEWICZ, «Circles, Confusion, and the Chorus of Agamemnon», *Eranos* 78 (1980), 133-42.

A. J. PODLECKI, «The Aeschylean Chorus as Dramatic Persona», en *Studi Q. Cataudella,* Catania, 1972, 1, 187-204.

4.3.3. Error y responsabilidad

R. DOYLE, «The Objective Concept of *ἄτη* in Aeschylean Tragedy», *Traditio* 28 (1972), 1-26.

F. EGERMANN, «Menschliche Haltung und tragisches Geschick bei Aischylos», *Gymnasium* 68 (1961), 502-19.

T. N. GANTZ, «Divine Guilt in Aeschylus», *CQ* 31 (1981), 18-32.

— «Inherited Guilt in Aeschylus», *CJ* 78 (1982-83), 1-23.

A. LESKY, «Decision and Responsability in the Tragedy of Aeschylus», *JHS* 86 (1966), 78-85 [= rp. en *Oxford Readings on Greek Tragedy,* 13-23].

M. NUSBAUM, «Aeschylus and Practical Conflict», en *Mélanges V. Goldschmidt,* París, 1985, 69-92.

W. POTSCHER, «Aischylos. Die Schuldproblematik in der Danais und in der Orestie», en *Hellas und Rom,* Hildesheim, 1988, 613-656.

A. RIVIER, «Un débat sur la tragédie grecque. Le héros, le 'necessaire' et les dieux», *RThPh*, 99 (1966), 233-54.

—, «Le nécessaire et la nécessité chez Eschyle», *REG* 81 (1968), 5-39.

J. P. VERNANT, «Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque», en *Mythe et tragédie, I,* 41-74.

4.3.4. Imágenes

J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d' Eschyle,* 1935 [=París, 1975]
L. GUILLEN, «Arquitectura de la imagen en Esquilo», *CFC* 22 (1989), 313-332.
D. VAN NES, *Die maritime Bildersprache des Aischylos,* Groningen 1963.
E. PETROUNIAS, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos,* München, 1976.
D. SANSONE, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity,* Wiesbaden 1975.

Véase también:

B. H. FOWLER, «Aeschylus' Imagery», *C & M* 28 (1967), 1-74.
J. A. HALDANE, «Musical Themes and Imagery in Aeschylus», *JHS* 85 (1965), 33-41.
A. MOREAU, «L'oeil maléfique dans l' oeuvre d' Eschyle», *REA* 78-79(1976-77), 50-64.
— «L'attelage et le navire: la rencontre de deux thèmes dans l' oeuvre d' Eschyle», *RPh* 53 (1979), 98-115.
O. SMITH, «Some Observations on the Structure of the Imagery of Aeschylus», *C & M* 26 (1965), 10-72.

4.3.5. Puesta en escena

V. DI BENEDETTO, «Le *'Eumenide':* una tragedia de interni e senza skene», en *Filologia e Forme Letterarie. Studi offerti a F. Della Corte,* Urbino 1987, 121-39.
— «Spazio e Messa in scena nelle tragedie di Eschilo», *Dioniso* 59 (1989), 65-101.

L. BOLLE, *Die Bühne des Aeschylus,* Wismar 1906.
F. FERRARI, «Visualità e tragedia: per una lettura scenica di *'Persiani', 'Sette contro Tebe'* y *'Supplici',» «Civiltà classica e cristiana»* 7 (1986), 133-54.
N. G. L. HAMMOND, «The Conditions of dramatic production to the death of Aeschylus», *GRBS* 13 (1972), 387-450.
— «More on the Conditions of Production to the Death of Aeschylus», *GRBS*, 28 (1987), 1987, 5-33.
S. MELCHINGER, «Die Bühne der Orestie», *Dioniso* 48 (1977), 149-59.
E. PÖHLMANN, «Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo (La tecnica teatrale delle *Eumenidi,* dell'*Aiace,* degli *Acarnesi* e del *Reso*), en *Scena e Spettacolo nella Antichità,* L. de Finis, ed., Roma 1989, 89-109.
B. M. W. KNOX, «Aeschylus and the Third Actor», *AJPh* 93 (1972), 102-124.
L. POLACCO, «Le *Supplici,* come le rappresentava Eschilo», *NAC* 12 (1983), 65-89.
D. SIDER, «The Stagecraft in the Oresteia», *AJPh* 99 (1978), 12-27
A. M. Van erp TAALMAN KIP, *Reader and Spectator. Problems in the Interpretations of Greek Tragedy,* Amsterdam, 1990.
O. TAPLIN, «Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus», *HSCPh* 76 (1972), 57-98.
— *The Stagecraft of Aeschylus,* Oxford, 1977.

4.3.6. Política

C. D. N. COSTA, «Plots and Politics in Aeschylus», *G & R* 9 (1962), 22-34.
J. A. DAVISON, «Aeschylus and Athenian Politics, 472-456 B.C.» en *Festschrift V. Ehremberg,* Oxford 1966, 93-107.
H. D. F. KITTO, «Political Thought in Aeschylus», *Dioniso* 43 (1969), 159-167

A. J. PODLECKI, *The Political Background of Aeschylean Tragedy,* Ann Arbor, 1966.
— «Polis and Monarch in Early Attic Tragedy» en *Greek Tragedy and Political Theory,* P. Euben ed., Berkeley, 1986, 76-100.
F. SCHACHERMEYR, *Die frühe Klassik der Griechen,* Stuttgart, 1966.
F. STOESSL, «Aeschylus as a Political Thinker», *AJPh* 73 (1952), 113-39.

4.3.7. Religión

A. BONNARD, «La pensée religieuse d' Eschyle», *RThPh* 21 (1933), 192-221.
G. M. A. GRUBE, «Zeus in Aeschylus», *AJPh* 91 (1970), 43-51 [= Wege zu Aischylos, H. Hommel, ed., Darmstadt, 1974, vol I, 301-11].
H. D. F. KITTO, «The Idea of God in Aeschylus and Sophocles», en *La notion du divin depuis Homére jusq' à Platon,* [Entr. Fond. Hardt, 1], Vandoeuvres-Génève, 1954, 169-89.
E. LEVY, «The fatalité dans le théatre d' Eschyle», *BAGB* 28 (1969), 409-16.
— «Le théatre et le reve: le reve dans le théatre d' Eschyle», en *Théatre et Spectacle dans l' Antiquité, H. Zehnacker, ed.* Leyden, 1983, 141-68.
H. LLOYD-JONES, «Zeus in Aeschylus», *JHS* 76 (1956), 55-67.
— *The Justice of Zeus,* Berkeley, 1971, cap. IV.
J. DE ROMILLY, «Ombres sacrées dans le théatre d' Eschyle», en *Le théatre tragique,* J. Jacquot, ed., París, 1962, 19-28.
F. SOLMSEN, «Strata of Greek Religion in Aeschylus», *HThR* 40 (1947), 211-226.
P. VICAIRE, «Pressentiments, présages et prophéties dans le théatre d' Eschyle», *REG* 76 (1963), 337-57.

A. WARTELLE, «La pensée théologique d' Eschyle», *BAGB* 30 (1971), 535-80.

4.3.8. Estructura

R. S. CALDWELL, «The Pattern of Aeschylean Tragedy», *TAPA* 101 (1970), 77-94.
J. DUCHEMIN, «Le déroulement du temps et son expression théatrale dans quelques tragédies d' Eschyle», *Dioniso* 41 (1967), 197-217.
A. F. GARVIE, «Aeschylus' Simple Plot», en *Dionysiaca. Hommages to D.L. Page,* Cambridge, 1978, 63-86.
J. DE HOZ, *On Aeschylean Composition, I,* Salamanca, 1979
W. PÖTSCHER, «Die Funktion der Anapästpartien in den Tragödien des Aischylos», *Eranos* 57 (1959), 79-89.
G. A. SEEK, *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos,* München, 1984.

4.3.9. Estilo

V. CITTI, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo,* Bologna, 1963.
J. DUMORTIER, *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques,* París, 1975
F. R. EARP, *The Style of Aeschylus,* Cambridge, 1948 [rp. 1970].
A. SIDERAS, *Aeschylus Homericus,* München, 1971.
W. B. STANFORD, *Aeschylus in his Style,* Dublín, 1942.
S. IRELAND, «Stichomythia in Aeschylus: The Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles», *Hermes* 102 (1974), 509-24.
F. JOUAN, «Nomen-Omen chez Eschyle», en *problème du mythe et de son interprétation,* J. Janis, ed., París, 1978.
W. B. STANFORD, «Traces of Sicilian Influence in Aeschylus», *Proc. of the R. Irisch Acad.,* 44 (1938), 229-40.

5. Estudios particulares sobre 'La Orestea'

Atti del VI congresso internazionale di studi sul dramma antico: Eschilo e l'Orestea, Siracusa [*Dioniso*, 48, 1977].

F. R. ADRADOS, ed., *La Orestíada*, Madrid, 1992.

D. J. CONACHER, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary,* Toronto-Buffalo-London, 1987.

G. DEL ESTAL, *La Orestíada y su genio jurídico,* El Escorial, 1962.

S. GOLDHILL, *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia,* Cambridge, 1984.

H. KONISHI, *The Plot of Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary,* Amsterdam, 1990.

R. KUHNS, *The House, the City and the Judge: The Growth of Moral Awareness in the Oresteia,* Indianápolis, 1962.

A. LEBECK, *The Oresteia. A Study in Languague and Structure,* Cambridge MA., 1971.

A. J. N. PRAG, *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition,* Oxford, 1983.

R. REHM, *Greek Tragic Theatre,* London, 1994.

D. H. ROBERTS, *Apollo and his Oracle in the Oresteia,* Göttingen, 1986.

J. T. SHEPPARD, *Aeschylus, the Prophet of Greek Freedom. An Essay on the Oresteia Trilogy,* London, 1943.

W. WHALLON, *Problem and Spectacle. Studies in the Oresteia,* Heidelberg, 1980.

C. BARONE, «Tecnica teatrale nelle Eumenide di Eschilo», *Dioniso* 61 (1991), 33-40.

M. P. BELLA, «Implications et conséquences du code de l'honneur dans l' Orestie», *MCSN* 3 (1981), 131-43.

V. DI BENEDETTO, «La casa, il démone e la struttura dell' Orestea», *RFIC* 112 (1984), 385-406.

A. BETENSKY, «Aeschylus' Oresteia: the power of Clytemnestra», *Ramus* 7 (1978), 11-25.

A. L. BROWN, «The Erinyes in the Oresteia: Real Life, the Supernatural and the Stage», *JHS* 103 (1983), 13-34.

P. BURIAN, «Zeus Soter Tritos and some Triadism in Aeschylus' Oresteia», *AJPh* 107 (1986), 332-42.

Ch. C. CHIASSON, «Lecythia and the Justice of Zeus in Aeschylus' Oresteia», *Phoenix* 42 (1988), 1-21.

D. COHEN, «The Theodicy of Aeschylus. Justice and Tyranny in the Oresteia», *G & R* 33 (1986), 129-141.

M. I. DAVIES, «Thoughts on the Oresteia before Aeschylus», *BCH* 93 (1969), 214-60.

E. R. DODDS, «Moral and Politics in the Oresteia», *PCPhS* 186 (1960), 19-31.

J. DUCHEMIN, «Aspects religieux de l' Oresteia: Eschyle et les sources orientales», *Dioniso* 48 (1977), 253-94.

J. P. EUBEN, «Justice and the Oresteia», *American Political Science Review* 76 (1982), 22-33.

E. FLINTOFF, «The Trading of Cloth», *QUCC* 25 (1987), 119-130.

J. FONTENROSE, «Gods and Men in the Oresteia», *TAPA* 102 (1971), 71-109.

P. B. R. FORBES, «Law and Politics in the Oresteia», *CR* 62 (1948), 99-104.

T. N. GANTZ, «The Fires of the Oresteia», *JHS* 97 (1977), 28-38.

R. F. GOHEEN, «Aspects of Dramatic Symbolism: Three Studies in the Oresteia» (1955), repr. en *Aeschylus*, M. MacCall, ed., 1972, 106-23.

N. G. L. HAMMOND, «Personal Freedom and its Limitations in the Oresteia», *JHS* 85 (1965), 47-55.

C. MACLEOD, «L'Unità dell' Orestea», *Maia* 27 (1973), 267-29.

D. K. NICHOLS, «Aeschylus' Oresteia and the Origins of Political Life», *Interpretation* 9 (1980), 183-191.

M. NEUBURG, «Clytemnestra and the Alastor (Aeschylus, *Agamemnon,* 1497 ss.)», *QUCC* 38 (1991), 37-68.

J. J. PERADOTTO, «Some Patterns of nature Imagery in the Oresteia», *AJPh* 85 (1964), 378-93.

N. S. RABINOWITZ, «From Force to Persuasion: Aeschylus' Oresteia as Cosmogonic Myth», *Ramus* 10 (1981), 159-191.

J. DE ROMILLY, «Vengeance humain et vengeance divine. Remarques sur l'Orestie d'Eschyle», en *Festschrift W. Schadewaldt,* Stuttgart, 1970, 65-77.

G. S. ROUSSEAU, «Dream and Vision in Aeschylus' Oresteia», *Arion* 2 (1963), 101-36.

P. M. SMITH, *On the Hymn to Zeus in Aeschylus' Agamemnon,* Baltimore, 1980.

W. G. THALMANN, «Speech and Silences in the Oresteia», *Phoenix* 39 (1985), 99-118 y 42 (1988), 221-37.

R. TIAN, «Simbolo poetico e metafora scenica nel linguaggio dell' Orestea», *Dioniso* 48 (1977), 195-202.

P. VIDAL-NAQUET, «Chasse et sacrifice dans l' Orestie» (1969), rp. en *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne, I,* París, 1972, 135-58.

R. P. WINNINGTON-INGRAM, «Clytemnestra and the Vote of Athena», *JHS* 68 (1948), 130-47 [rp. *Studies in Aeschylus,* Cambridge, 1983, 101-31].

F. ZEITLIN, «The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia», *TAPA* 96 (1965), 463-508.

F. ZEITLIN, «The Dynamics of Misogigy: Myth and Mythmaking in the Oresteia», *Arethusa* 11 (1978), 149-184.



Siglas de revistas

AC *L'Antiquité Classique*
AJPh *American Journal of Philology*
ASNP *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. di Lettere e Filosofia*
BICS *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*
CFC *Cuadernos de Filología Clásica*
CJ *The Classical Journal*
CL *Corolla Londiniensis*
CPh *Classical Philology*
CQ *Classical Quaterly*
G &R *Greece and Rome*
GRBS *Greek, Roman and Byzantine Studies*
HSCPh *Harvard Studies in Classical Philology*
ICS *Illinois Classical Studies*
JHS *Journal of Hellenic Studies*
LCM *Liverpool Classical Monthly*
MH *Museum Helveticum*
MPhL *Museum Philologicum Londinense*
QUCC *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*
REA *Revues des Etudes Anciennes*
REG *Revue des Etudes Grecques*
RFIC *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*
RhM *Rheineisches Museum*
RPh *Revue de Philologie*
SIFC *Studi italiani di Filologia Classica*
TAPA *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*
WS *Wiener Studien*
YCS *Yale Classical Studies*
ZPE *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*

ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA

Prólogo [1-39= Centinela]
'Párodo' (*canto de entrada del Coro)* [40-257]
1. 40-103: *anapestos* del Corifeo (=ritmo de marcha).
2. 104-257: canto en seis estrofas y antístrofas más un epodo.

Episodio 1.° [258-366]
1. 258-263: *anapestos* a cargo del Corifeo. Da entrada a un nuevo personaje.
2. 264-354: Clitemestra-Corifeo.
3. 355-366: *anapestos* del Corifeo: transición a un nuevo canto coral.

Estásimo 1.° (*Primer canto parado)* **[367-488]:** tres estrofas y antístrofas con su correspondiente epodo.
Episodio 2.° [489-680]
1. 489-586: Corifeo-Heraldo.
2. 587-614: Heraldo-Corifeo-Clitemestra
3. 615-680: Corifeo-Heraldo.

Estásimo 2.° [681-781]: cuatro pares estróficos.
Episodio 3.° [782-974]
1. 782-809: *anapestos:* da entrada a un nuevo personaje.
2. 810-974: Agamenón-Clitemestra.

Estásimo 3.º [975-1034]: dos pares estróficos.

Episodio 4.º [1035-1673]

1. 1035-1071: Clitemestra-Corifeo.
2. 1072-1177: *'Kommós'* de Casandra-Corifeo: canto de Casandra; respuesta del Corifeo y el Coro en siete pares estróficos.
3. 1178-1330: Casandra-Corifeo.
4. 1331-1342: *anapestos* del Corifeo.
5. 1343-1406: Corifeo-Coreutas-Clitemestra.
6. 1407-1576: *Diálogo epirremático:* Clitemestra-Corifeo-Coro.
7. 1577-1673: Egisto-Corifeo-Clitemestra.

PERSONAJES DEL DRAMA

Centinela
Clitemestra
Heraldo
Agamenón
Casandra
Egisto
Coro de ancianos argivos

PERSONAJES MUDOS:

Criados de Clitemestra
Séquito de Agamenón
Guardia personal de Egisto

[La escena se sitúa en Argos, frente al palacio de los Atridas Agamenón y Menelao. Rudimentario equipamiento del fondo escénico. Sobre el tejado de palacio está tendido un centinela que aguarda la señal del fuego convenida que anuncia la captura de Troya. Aún es de noche.]

CENTINELA

A los dioses suplico la liberación de estos trabajos, de esta guardia de un año en su largor, en que, apostado sobre los tejados de los Atridas, allá arriba, como un perro, he aprendido a conocer la asamblea de los astros nocturnos, y a observar a los que traen el invierno y el verano a los mortales, brillantes potentados[1] que se destacan en el éter, hasta que declinan, así como el orto de otros. Y ahora vigilo la señal de la antorcha[2], el resplandor del fuego que porta desde Troya noticia y rumor de conquista: pues que así lo ordena un corazón expectante de mujer con decisión de hombre... Mas cuando cambiante por la noche y mojado de rocío tengo mi camastro, no visitado por los sueños —pues el miedo en lugar del sueño me acompaña para no entregar pesadamente los párpados al sopor—, y cuando pienso en cantar o silbar, ¡tal remedio como antídoto del sueño preparo!, entonces lloro lamentando la desdicha de esta casa, que ya no se afana en lo mejor como antaño. ¡Conque, ojalá venga ahora dichosa la liberación de estos trabajos, tras aparecer el nocturno fuego, mensajero de buenas nuevas!

(Pausa.
El Centinela ve a lo lejos el resplandor del fuego.)

---

[1] Estos «brillantes señores» son las Pléyades, Sirio, Arcturo, Los Jóvenes y Orión, los cuales marcan las estaciones. Posteriormente, esta expresión se convirtió en una denominación astronómica habitual y conocida, a juzgar por el testimonio de ***Génesis*** I.16.18, Arato, ***Phaen.*** 264-67 e Hiparco, I.6.10.

[2] Es la primera mención del fuego en la trilogía. Comporta, al menos, tres aspectos capitales: 1) el final de las fatigas del centinela; 2) la primera noticia de una gran victoria; 3) simplemente es la luz que disipa la oscuridad. Ante todo, es el símbolo del triunfo y la salvación (cf. R. Bultmann, ***Philologus*** 97, 1948, pp. 1-15; D. Tarrant, ***CQ*** 10 (1960), pp. 181- 87), pero también Esquilo se sirve de él como símbolo de destrucción.

¡Oh, salve, lucero, que anuncias en la noche luz diurna y la formación en Argos de coros numerosos[3] gracias a esta dicha!

(Grita de júbilo e inicia la danza.)

¡Eh, eh!

Indicaré sin rodeos a la esposa de Agamenón que presta se levante del lecho y eleve en palacio alarido de buen agüero con motivo de esta luminaria, si es que la ciudad de Ilión ha sido capturada, como parecen indicar las llamaradas. Por lo que a mí respecta, sí, danzaré el preludio. Porque la buena jugada de mi dueño la cuento a mi favor, después de haberme sacado esta hoguera tres veces un seis[4].

Mas, séame dado, en fin, estrechar con esta mano la bien amada[5] mano del dueño de esta casa cuando retorne. ***(Interrumpe su alegría.)*** ¡Un gran buey pesa sobre mi lengua![6] ¡La propia casa, si voz cobrara, lo diría muy claro! *(Aparte.)*[7] ¡Cuán de grado yo he hablado a quienes saben, y a quienes no saben, paso inadvertido!

---

[3] Sutil ironía. La alegría por la feliz noticia propiciará que las jóvenes de Argos canten y bailen para celebrar la victoria, pero también provocará la venida de otro tipo muy diferente de coro, las terribles Erinias sedientas de sangre y venganza.

[4] Expresión proverbial muy común en el ámbito del ocio y del juego en la Atenas clásica. Se refiere a algún tipo de juego de tablero y fichas en el que intervenían dos jugadores. La metáfora contiene una hábil referencia a la victoria de Agamenón, considerada aquí como una «buena jugada», pero que repercute en el Centinela que al fin se librará de tan pesada misión: acaba de sacar la mejor jugada posible, un triple seis (cf. H. Fraenkel, II 21; Denniston-Page, 69-70)

[5] Irónico.

[6] Expresión proverbial muy conocida en Atenas: el Centinela ha sido comprado por Clitemestra y debe guardar silencio; cf. Teognis, 815, y Stratt. fr. 72 Kassel-Austin.

[7] La existencia de «apartes» en el teatro griego antiguo es una cuestión muy debatida sobre la que hay serias dudas. A nuestro juicio, el sentido del verso implica un cambio en el énfasis expositivo y declamatorio del actor, ya que el júbilo del Centinela se interrumpe de un modo muy brusco. Cf. D. Bain, *CQ* 25 (1975), pp. 13-25.

(Sale el Centinela por detrás de la 'skēnē'. Entra el Coro de ancianos argivos por los dos laterales de la 'orquestra'. Brillan por doquier las llamas de los sacrificios.)

CORO

[Anapestos]

El décimo año es éste desde que contra Príamo
[grande querellante[8],
Menelao soberano y Agamenón,
(recio yugo de los Atridas, en el honor
de duple trono y duple cetro de parte de Zeus),
argiva flota de mil naves
de esta tierra hicieron zarpar ¡socorro militar!,
graznando con rabia una grande guerra,
cual buitres que, por el piulante[9] *dolor de sus hijos,*
en el cielo, revolotean fuera del nido,
bogando con los remos de sus alas,
porque han perdido la fatiga de velar la puesta de los
[polluelos.
Mas alguien de arriba, o Apolo, o Pan o Zeus,
al oír el rumoroso planto estridente de estos metecos[10],

---

[8] El léxico jurídico es muy frecuente no sólo en esta «párodo», sino en toda la trilogía; las imágenes nos conducen al terreno de la justicia, y, en concreto, al de la aplicación práctica de dicha justicia. Agamenón y Menelao, los Atridas, son la «parte querellante» de este litigio que se ha establecido contra Paris y marchan como «socorro» (v. 46), asistencia, otro término con claro sentido jurídico, para vengar la afrenta, cf. C. W. Macleod, «Politics and the *Oresteia*», *JHS* 102 (1982), pp. 124-144; H. Fraenkel *ad loc.*

[9] Seguimos la conjetura de G.T. Cockburn, *LCM* 5 (1980), p. 131, que lee, a tenor de una glosa de Hesiquio, ἐκπατάγοις en lugar del ἐκπατίοις de los editores. Todo el verso contiene una velada referencia a los Atridas y los avatares por los que pasarán tanto en la guerra de Troya como en sus respectivos regresos al hogar.

[10] Lit.: «*co-residentes*». *Meteco* tiene una evidente connotación jurídica y es una concesión a la realidad contemporánea del poeta; se refiere al no-ateniense que carecía de todos los derechos de un ciudadano, aunque sí tenía todos los deberes. Agamenón y Menelao son esos «metecos» que no pertenecen al mundo olímpico, pero que se dispondrán a vengar la transgresión cometida contra la ley de Zeus, la *Xenía,* o ley de hospitalidad. Cf. P. Roth, *Mnemosyne* 46 (1993), pp. 1-17.

venganza para después, envía una Erinis a los trans-
[gresores.
Así a los hijos de Atreo el poderoso
Zeus hospitalario envía contra Alejandro,
en pos de una mujer de muchos hombres[11],
innúmeras luchas y fatiga de miembros,
—mientras se hunden las rodillas en el polvo
y se hacen astillas en los preliminares[12]
la lanza— imponiendo a dánaos
y troyanos a la par. ¡Mas todo va por la senda
que debe ir! Y se cumple según lo preestablecido:
Ni con fuego ni con libaciones
ni con lágrimas sobre ofrendas no quemadas
sus cóleras inflexibles[13] *nadie podrá aplacar.*
Y nosotros, por nuestra vetusta carne, sin pagar
[tributo
a la expedición de entonces, en retaguardia permane-
[ciendo,
aguardamos, repartiendo un vigor casi infantil
[sobre bastones.
¡Sí, porque el juvenil tuétano que aún gobierna dentro
[del pecho
es casi senil! ¡Y Ares ya no está!
La extrema vejez, el follaje ya caduco,
a tres pies hace camino, y no más fuerte que un niño
vaga como sueño que surge de día.
Mas tú, hija de Tíndaro, reina Clitemestra[14],

---

[11] Hipérbole con intención denigratoria. Helena ha tenido, entre otros, a los siguientes «esposos»: Teseo, Menelao y ahora Paris. Esquilo sigue la tradición épica que la hace responsable de la guerra, quizá porque después le convendrá equipararla con su hermana Clitemestra.

[12] Según un escolio, *τὰ προτέλεια* son los sacrificios previos al matrimonio. Pertenece, por tanto, al léxico técnico del rito griego. Denniston-Page, *ad loc.*, p. 74, entienden que, ya que Paris y Helena han sido mencionados al principio de esta serie de versos, es lógico suponer que dicho ceremonial corresponda a sus nupcias, y que, por ironía trágica, el sacrificio previo al que se alude sería la propia guerra de Troya.

[13] Entiéndase que se trata de la cólera de los dioses.

[14] Esta interpelación del Coro ha suscitado entre la crítica una encendida polémica sobre si Clitemestra está presente en escena o no. La opinión

¿qué sucede? ¿Qué nuevas hay? ¿Qué has sabido?
¿Por persuasión de qué noticias mandas sacrificar
[por doquier?
De todos los dioses tutelares de la ciudad,
los supremos, infernales, domésticos y del ágora,
los altares arden con las ofrendas.
Una llama aquí, otra allá, elévase hasta el cielo
medicinada del sacro óleo
por la suave exhortación sin engaño[15]*,*
con la regia libación[16] *que viene del más recóndito*
[almacén.
Cuéntanos de ello lo que sea posible
y lícito. ¡Cede y sanadora sé de esta inquietud,
que ora tórnase de pensamientos malsanos, como hoy,
ora, por mor de los sacrificios que dejas ver,
la esperanza aleja esta insaciable ansiedad,
y este pesar en las entrañas que devora el alma!

---

de los filólogos se divide de una forma tajante entre quienes defienden una u otra posibilidad. A juzgar por los derroteros que tomará la acción dramática a partir de aquí sería bastante coherente la aparición de la reina que asiste silenciosa al relato de las penalidades de la hueste aquea y a la gráfica descripción de la inmolación de su hija Ifigenia. Como sabemos, este tipos de silencios eran característicos del arte trágico esquíleo y dotaban a la escena de una indescriptible atmósfera de tensión. Cf. O. Taplin, ***HSCPh*** 76 (1972), pp. 57-97, esp. 89-91 y ***The Stagecraft of Aeschylus***, Oxford 1971, pp. 280-85.

[15] En la práctica ritual mántica, los vaticinios que tenían como principal elemento la aspersión de agua sobre la víctima, o bien podían ser manipulados por el oficiante para conseguir un resultado que satisfaciera al consultante del oráculo, o bien eran realizados sin engaño, esperando la reacción «espontánea» de la víctima, lo que se interpretaba como un presagio auténtico y de buen agüero.

[16] El *πέλανος* es cualquier clase de sustancia líquida (*sic* ***LSJ***; cf. ***Per.*** 816). En su sentido literal sería el aceite que alimenta la llama (H. Fraenkel, II, pp. 54-59), pero, en una dimensión más trágica, indicaría simbólicamente la sangre real que, desde Atreo, ha sido derramada en palacio y que Agamenón también derramará después a su regreso. En ***Eum.*** 265 el *'pélano'* es la «roja sangre» de Orestes que las Erinis pretenden beber.

[Estr. 1]

Dueño soy de gritar el expedicionario poderío vatici-
nado de unos varones cumplidos —pues, de parte de
[los dioses, aún alienta
la persuasión, el poder de los cantos, mi innato
tué [tano—
cómo al poderío de dúplice trono de los aqueos, de la
[juventud griega
concorde autoridad,
envía con lanza y mano ejecutora una ave impetuosa
contra la teucra tierra:
la reina de las aves a los reyes de las naves
—una, negra y coliblanca la otra[17]*—*
aparecióse cerca de la tienda real, por la mano que
[blande la lanza,
en sitiales bien visibles,
devorando la prole de una liebre, grávida en su
[preñez,
detenida en su postrer carrera.
«¡Ay, lino!», di «¡Ay, lino y que triunfe el bien!»

[Ant. 1]

Mas el fiel adivino de la hueste, al ver a los dos,
[dispares en arrojo,
conoció a los belicosos Atridas, los devoradores de la
[liebre
y conductores del mando. Y así dijo interpretando
el portento: —«Un día capturará la ciudad de Príamo
[esta empresa,
y todas las riquezas
atesoradas por el pueblo dentro de las torres la
[Moira [18] *saqueará*
por la fuerza.

---

[17] Se trata del águila real, símbolo de fuerza y valor, y el quebrantahuesos o pigarjo, rapaz carroñera y cobarde. Sobre el tema del águila en la literatura griega arcaica, cf. F. R. Adrados, ***Emerita*** 32 (1964), pp. 264 ss.

[18] Es el lote del destino que a cada hombre le corresponde en suerte. Es el Destino el que ha decretado la suerte de Troya, de modo que tarde o temprano la ciudad caerá en manos aqueas.

¡Sólo... que ninguna calamidad de parte de los dioses
[ensombrezca,
golpeando de antemano, el gran freno de Troya
forjado cual ejército! Por su piedad, pues, la casta
Ártemis es rencorosa con los alados perros [19]
[de su padre
que, con su prole antes del parto, la mísera liebre
[sacrifican,
y aborrece el festín de las águilas».
«¡Ay, lino!», di «¡Ay lino y que triunfe el bien!»

«¡La Flechadora [20]*, siempre tan benévola* **[Epodo]**
con los cachorros indefensos de los violentos leones
y con las crías lactantes de todas las fieras
salvajes tan tierna
pide se cumplan los signos de estos presagios!
¡Rectas, sí, mas reprobables visiones las de estos
[pajarracos!
¡Ié, ió, invoco a Peán,
que ella a los Dánaos ninguna adversa,
retención de naves, prolongada bonanza
apareje,
acuciada por el deseo de otro sacrificio
sin canto, sin banquete,
innata forjadora de rencillas, sin respeto
del esposo! Pues aguarda, terrible, resurgiente
despensera engañosa [21]*, memoriosa Cólera, venganza*
[por una hija!»
Tales fatalidades Calcante,

---

[19] En forma paradigmática, los Atridas obstentan una doble faz: por un lado, son águilas, el símbolo de la justicia divina de Zeus; pero, de otro, en la medida en que se exceden y abusan de su poder, se convierten en «perros alados», en seres monstruosos, es decir, en una especie de grifos, animal fabuloso mitad perro, mitad águila. Sobre esta imagen, cf. J. J. Peradotto, ***Phoenix*** 23 (1969), pp. 237-263.

[20] Calificativo de Ártemis (***Supl.*** 676), probablemente relacionado con el sacrificio de Ifigenia.

[21] El Coro recela de los peligros que encierra el palacio real. Obviamente, se refiere a Clitemestra, la cual no olvida la inmolación de Ifigenia.

junto con grandes bienes, gritó
a la casa real tras los augurios del camino.
Y, al unísono con ellos,
«¡Ay, lino!», di «¡Ay, lino y que triunfe el bien!»

¡Zeus, quienquiera que sea! Si así [Estr. 2]
plúgele ser llamado,
así también le invoco.
No puedo comparar,
aun sopesándolo todo...
fuera de Zeus, si en verdad el peso inútil de esta
[angustia
es menester arrojar.

No, quien antes fuera grande,
rebosante de ardor para todo combate[22],
ni siquiera se dirá que un día existió.
Y quien nació después,
aun siendo un campeón[23], *parte al fin.*
Mas, quien de grado entone epinicios a Zeus
se aparejará inteligencia en todo.

[Estr. 3]
¡Él fue quien a los mortales indicó el camino
de la sabiduría, él quien al «con dolor el
aprendizaje»
otorgó vigencia!
Destila también en sueños, delante del corazón,
este tormento de memoriosa cuita. Y, aun sin
quererlo, llega la cordura.

Con tan sólo tres palabras se perfila tanto el carácter de la reina como los motivos y consecuencias de su acción posterior.

[22] Metáfora extraída del mundo del deporte. El pancratiasta era el atleta más completo, ya que intervenía en todas las pruebas.

[23] Literalmente *τριακτήρ* significa «vencedor a tres caídas»; en el ámbito de la lucha se declaraba vencedor al luchador que conseguía derribar tres veces al adversario. El término, aquí utilizado para referirse a Zeus, es único en la literatura griega.

Mas, ¿dónde está la gracia de los dioses[24],
que, con violencia, se sientan en altivo banco?[25]

Y entonces, el comandante de más edad *[Ant. 3]*
de las naves aqueas,
sin reprobar al vate en nada,
respirando al compás de un hado repentino,
cuando por una calma que vacía las ánforas
era abrumada la hueste aquea,
retenida frente a Cálcide,
en las refluentes costas de Áulide,

y los vientos que provienen del Estrimón[26], *[Estr. 4]*
de funestos ocios, famélicos, de difíciles fondeaderos,
derivas de hombres, descuidados de jarcias y cascos,
que redoblan el tiempo,
por desgaste, consumían la flor
de los argivos. Pero, cuando que el amargo
temporal otro remedio
más gravoso a los caudillos
el adivino reveló,
poniendo por pretexto a Ártemis, hasta el punto
[de que con sus
bastones batían el suelo los Atridas
sin contener el llanto,

---

[24] Interrogación retórica. Esquilo era, teológicamente hablando, un optimista que creía que el poder supremo del Cosmos tenía siempre presente el bien de la Humanidad y fomentaba la consecución de la capacidad de razonar y de la inteligencia. La generosidad de Zeus, por tanto, consistiría en la obtención de la sabiduría de una forma cruel: con sufrimiento. Es lógico que el Coro establezca esta especial relación entre el supremo dios y los hombres, pero la pregunta es obvia también: ¿dónde está realmente el favor o la gracia de los dioses, si para que se cumplan los proyectos divinos, ha de promoverse una guerra?

[25] Metáfora del mundo de la navegación. El «altivo banco» es el puente de mando situado en el castillo de popa de los barcos de guerra.

[26] Son los vientos que vienen del Norte, de Tracia, e impiden la navegación.

entonces el soberano, el mayor, dijo a gritos
[lo siguiente:
[Ant. 4]
«¡Pesado destino es no obedecer,
mas pesado también si degüello a una hija, la gala
[de la casa,
manchando con ríos de sangre virginal
las manos paternas
junto al altar! ¿Cuál de estas desdichas
[está libre de males?
¿Cómo puedo ser desertor de la flota,
traicionando la alianza?
¡Sí, ella desea con fruición
un sacrificio que calme los vientos y una sangre
virginal! Me ampara, no obstante,
la Justicia ¡Sea, pues, para bien!»

Mas, cuando vistió el yugo de la necesidad, **[Estr. 5]**
respirando la impía nueva decisión de su ánimo,
impura, sacrílega, entonces
resuelve concebir el pensamiento más audaz.
Porque a los hombres envalentona la locura,
consejera de ignonimias, desdichada, primera fuente
[de pesares.
¡Osó, pues, ser el sacrificador
de su hija, socorro de la guerra
emprendida por una mujer
y consagración por las naves!

Sus súplicas e invocaciones de «¡padre!» **[Ant. 5]**
y su edad virginal en nada
tuvieron esos árbitros amantes de batallas[27].
A los oficiantes pidió el padre, después de la plegaria,
que como a una cabra sobre el altar

[27] Los Atridas, Agamenón y Menelao, son calificados de *«árbitros»*, porque es lo que ellos quisieron ser al emprender la campaña, pero también de *«amantes de batallas»*, que es lo que fueron realmente.

la cogieran en vilo
con entera resolución, envuelta en sus peplos,
[la cabeza inclinada,
y con mordaza de su boca,
linda proa, contuvieran
un balido de maldición para la casa,

[Estr. 6]

con la fuerza y muda violencia de una brida.
Y, derramando en el suelo tintes de azafrán[28],
lanzaba a cada uno de los sacrificadores, de sus ojos,
[un dardo
lastimero, resplandeciendo como
en las pinturas, mientras quería
hablarles. ¡Ella, que muchas veces
en las hospitalarias estancias masculinas del padre
había cantado! ¡Ella que, no desflorada aún[29], *con*
[voz casta,
había venerado amorosamente el fausto peán
a la tercera libación de su padre!

---

28 «Tintes de azafrán» es la traducción más neutra posible a tan oscura expresión griega. La opinión de los críticos está muy dividida: sería la sangre, las lágrimas e, incluso, los propios vestidos de Ifigenia que se desploman al suelo (Cf. N. B. Booth, ***Eranos*** 77 (1979), pp. 85-95 y 85 (1987), pp. 64-68; D. Armstrong-E. A. Ratchford, ***BICS*** 32 (1985), pp. 1-12; M. L. Cuningham, ***BICS*** 31 (1984), pp. 9-12). Pero, probablemente, Esquilo, aquí como en ***Coéf.*** 183-84, esté describiendo los síntomas psicosomáticos del «shock» que sufre la joven, que le haría desplomarse sin conocimiento. Los griegos entendían que se trataba de la palidez del rostro provocada por un excesivo flujo de bilis (W. G. Thalmann, ***AJPh*** 107 (1986), pp. 489-511).

29 *Αταύρωτος,* «no desflorada», es término sexual que aparece también con sentido obsceno en Ar. ***Lis.*** 216. Según Pollux (2.173), Galeno (14.706) y el Léxico ***Suda***, s.v., *ταύρος* sería el 'membrum virile'. No obstante, el contexto añade un matiz más al significado del término. El sentido sería que una «**vox virginalis**» es característica propia de una doncella virgen, ya que existía la creencia popular, testimoniada por Hipócrates (***De morb. virg.***), de que la calidad fónica de la garganta de una joven era el signo tangible de una virginidad preservada o perdida (cf. la discusión de esta interesante cuestión en D. Armstrong-A. E. Hanson, ***BICS*** 33 (1986), pp. 97-100).

Conque lo que siguió ni lo he visto ni lo cuento.

[Ant. 6]

Las artes de Calcante no fueron vanas.
Justicia reparte conocimiento al que ha sufrido.
El futuro, cuando suceda,
lo oirás. ¡Bienvenido sea de antemano;
también por él llorad desde ahora !
Horripilante vendrá con los rayos a la amanecida.
Mas, ¡lo que venga después, que sea para bien como
desea este baluarte, el único guardián[30]
más próximo de la tierra Apia!

(Sale Clitemestra del palacio. Amanece.)

CORIFEO

He venido a reverenciar tu poder, Clitemestra, porque es justo rendir homenaje a la esposa de un varón adalid, cuando el trono queda desierto del hombre. Pero, si tú organizas sacrificios con la esperanza de buenas noticias porque te hayas enterado, o no, de alguna buena nueva, lo escucharía benévolo. No habrá censura si callas.

CLITEMESTRA

(Llena de júbilo.)

¡Mensajera de dicha —como reza el refrán— ojalá nazca la aurora de su madre la noche! Vas a escuchar una alegría mayor que la esperanza. ¡Los argivos han conquistado la ciudad de Príamo!

---

[30] El Coro no se refiere a Agamenón, como quieren algunos traductores, cuyo regreso todavía no conocen, ni tampoco a Clitemestra, como pretenden otros, pues su hostilidad contra la reina es manifiesta, sino a sí mismo. Dada la situación del palacio, el Coro se erige en único defensor de la casa real. La tierra Apia es Argos, que recibe este nombre de Apis, el médico hijo de Apolo, que libró de monstruos a esta ciudad (cf. *Supl.,* 260 ss.).

CORIFEO

¿Cómo dices? Se me escapan tus palabras por su inverosimilitud.

CLITEMESTRA

¡Que Troya es de los aqueos! ¿Lo he dicho claro?

CORIFEO

La alegría me embarga y convoca mis lágrimas.

CLITEMESTRA

Sí, bien delata tu mirada lo que sientes.

CORIFEO

Pues, ¿qué garantía tienes? ¿Tienes indicios de ello?

CLITEMESTRA

Los tengo. ¿Y cómo no? ¡Si un dios no me engaña...!

CORIFEO

¿Acaso apruebas como dignas de crédito las visiones de los sueños?

CLITEMESTRA

No aceptaría yo las ficciones de una mente dormida.

CORIFEO

¿Es que acaso te ha engordado un rumor sin alas?[31]

---

[31] *Ἄπτερος* tiene aquí un doble sentido: 1) «sin alas», «sin plumas», que, en opinión de Hermann (*apud* Fraenkel, II, pp. 152-3), equivaldría a

CLITEMESTRA

¡Mucho te burlas de mi inteligencia como si fuera la de una niña!

CORIFEO

Y ¿cuánto tiempo ha que ha sido arrasada la ciudad?

CLITEMESTRA

¡De la noche que hoy alumbró esta luz hablo!

CORIFEO

Y ¿qué mensajero puede llegar con tal presteza?

CLITEMESTRA

¡Hefesto, que envió desde el Ida su brillante fulgor! Una antorcha lo enviaba a otra antorcha hasta aquí mediante relevos de fuego: el Ida a la cordillera Hermea de Lemnos, y desde esta isla la escarpadura del Atos de Zeus recibió el tercero la gran hoguera. Y elevada muy alto, a fin de atravesar las espaldas del ponto, la fuerza de la viajera antorcha que, para nuestro placer, <elevóse con ayuda del dios y escupió el

«inmaduro», «recién nacido»; 2) «que no vuela», «que no va ningún sitio», por tanto «falso» (cf. ***Eum.,*** 51, 250). Sin embargo, quizá cabría una tercera interpretación. En Homero, las palabras son «aladas», como es habitual en una cultura oral, ya que salen de la boca del emisor y son recogidas por los oídos del receptor. Ahora bien, puesto que, en la transición de la época arcaica a la clásica, se vislumbra un proceso lento pero paulatino hacia la utilización de la escritura, con estas «palabras sin alas» Esquilo se estaría refiriendo –creemos– a algún tipo de mensaje escrito.

resplandor que le acompañaba, y luego la proyectó hasta el Pepareto, la madre del vino; y allí, sin envidia, se consumió de nuevo[32]> la leña, la tea de brillo de oro, como un sol, transmitiendo su resplandor a las atalayas del Macisto. Y éste, sin demora y sin dejarse vencer imprudentemente por el sueño, no abandonó su turno de mensajero y a lo lejos da la señal al centinela del Mesapio de que ha llegado la luz de la llamarada a las corrientes del Euripo. Éstos devolvieron el brillo y lo transmitieron más allá prendiendo fuego a un montón de broza seca. Avivada la antorcha, que no extinguida, saltando por encima de la llanura del Asopo, cual luna clara, despertó otro relevo del fuego mensajero hacia la cordillera del Citerón. La guardia no desdeñó la luz enviada de lejos y la enciende aún más grande de lo acordado. La luz pasó por encima de la laguna Górgopis y al llegar al monte Egiplancto instó al puesto a que fuese muy pródigo con el fuego. Conque envían, reavivándola con un ímpetu sin envidia, una barba de fuego tan vigorosa como para sobrepasar con su brillo el promontorio centinela del estrecho Sarónico. Saltó luego y se acercó al pico Arácneo, atalaya vecina de nuestra ciudad. Y, por fin, esta luz, descendiente del fuego del Ida, da un brinco hasta el tejado de los Atridas.

Tales fueron las órdenes de mis lampadéforos[33], cumplidas con el relevo de uno a otro. Vence el primer corredor y el postrero. ¡Tal es la prueba y señal que te digo, ya que mi marido desde Troya me la ha transmitido!

---

[32] Tras el v. 287 West (***Studies...*** p. 183) propone restaurar la laguna existente con el fragmento ***Trag. adesp.*** 260, que encajaría perfectamente con todo el tenor del pasaje. Entre otras razones, se ha propuesto que la distancia desde el monte Atos a Eubea es demasiado larga, de modo que sería necesaria una localización intermedia (cf. Denniston-Page, p. 96).

[33] Lit.: «portadores de antorchas». Alude a las *Lampadeforías*, carreras de relevos con antorchas que se celebraban en Atenas en honor de Hefesto y Prometeo con ocasión de las Panateneas.

CORIFEO

¡Después, oh mujer, elevaré mi plegaria a los dioses! Mas quisiera escuchar con detalle este relato y maravillarme como si lo contaras de nuevo.

CLITEMESTRA

¡Los aqueos poseen Troya en este día! Imagino que ya se alza en la ciudad una gritería no mezclada[34]. Vierte vinagre y aceite en la misma vasija, podrás decir que se mantienen aparte, no son amigos, así pueden oírse, de dos maneras, los gritos de doble fortuna de vencedores y vencidos. Porque los unos, los hijos postrados junto a los cuerpos de sus héroes, hermanos y ancianos del país, lloran con garganta ya no libre el destino de sus seres queridos. A los otros, una vez más, hambrientos, la fatiga de una noche de errar tras la batalla les empuja al banquete de lo que tiene la ciudad sin ningún indicio de orden, sino según cada cual saca el lote de su destino. Ya habitan las viviendas apresadas a los troyanos, escapando a las gélidas llanuras y rocíos. Y ¡cuán dichosos dormirán sin guardia toda la noche!

Mas, si respetan a los dioses tutelares de la ciudad, los de la tierra cautiva, y sus templos, entonces ellos, los conquistadores, no serán conquistados a su vez. ¡Que no sobrevenga, al principio, al ejército un ansia de arrasar lo que no deba, seducidos por el lucro: aún les falta la salvación del retorno a sus casas, doblar el otro lado de la carrera. Pero si la hueste regresa sin suscitar la ira de los dioses, el sufrimiento de los caídos, que siempre está alerta, <podrías aprender a calmar, y ya no habría quebranto[35]>, a menos que les alcance una calamidad inesperada.

---

[34] «*No mezclada*» porque ya sólo se oye la lengua de los vencedores griegos, quienes ahogaron con la espada los gritos de los vencidos.

[35] West establece una laguna tras el v. 346, dadas la incongruencia de todo el pasaje tal como ha sido conservado por la tradición manuscrita.

Tales palabras oyes de mí, una mujer. ¡Triunfe el bien, a fin de que se muestre sin vacilación! Prefiero este placer a muchos bienes.

CORIFEO

Mujer, hablas con sensatez como corresponde a un hombre prudente. Pero yo, oídas tus pruebas fidedignas, me dispondré a orar piadosamente a los dioses, pues se ha conseguido una gracia no despojada de fatigas.

(Clitemestra entra en palacio.)

CORO

[Anapestos]

—¡Oh, Zeus rey y Noche amiga,
de grandes ornamentos poseedora!
¡Tú que sobre las torres de Troya has lanzado
[cubridora red[36],
de suerte que nadie ni grande ni tierno infante,
[pudiera escapar
al gran cedazo de la esclavitud de la ruina que
todo abarca!
Al gran Zeus hospitalario venero, al que realizó esta
[acción,
que ha tiempo tensó el arco contra Alejandro,
[para que
ni fuera del blanco ni más allá de las estrellas
el dardo, inútil, se clavara.

Hemos optado por traducir el suplemento que el editor británico incluye en el aparato crítico para hacer más inteligible al lector la comprensión global del pasaje. Un análisis de los problemas que presente este torturado pasaje lo encontramos en H. M. Roisman, ***ZPE*** 66 (1986), pp. 279-284.

[36] Eco de Tirteo, fr. 1.17 Diehl. Se refiere al «manto» que la noche ha echado sobre Troya. Es la primera mención de la red o el manto como instrumento de muerte, clave dramática que se repetirá de diversas formas a lo largo de la trilogía. Por ironía trágica, Agamenón caerá bajo el manto que le tiende su propia esposa.

Ya pueden decir que fue el golpe de Zeus; [*Estr.1*]
desde luego es fácil rastrearlo.
Lo ha cumplido tal como se propuso. Hay quien dice
que los dioses desdeñan cuidarse de los mortales
que pisotean la gracia de lo inquebrantable.
Mas él es un impío...
Háse revelado para pagar
su atrevimiento la perdición,
de los que respiran más fuerte de lo que es justo,
cuando sus casas rebosan abundancia
por encima de lo que es mejor. ¡Sea yo tan indemne
como cumpla
al que tiene parte entre los cuerdos!

De nada sirve el bastión
de la riqueza contra la saciedad al hombre
que ha hollado de la Justicia el grande
altar hasta su desaparición.

Le impele la pertinaz Persuasión [37], [*Ant. 1*]
insufrible hija de Ruina previsora.
Mas todo remedio es vano. No es esconde,
sino que brilla, ¡luz de fulgor siniestro!, la plaga.
Y como el mal bronce,
por el desgaste y los golpes,
queda ennegrecido
si se le somete a juicio, como cuando
un niño persigue un alado pájaro,
a su ciudad procura insoportable desgarro.
Ningún dios escucha sus plegarias,
y al que se recrea en estas cosas,
al hombre inicuo, lo abaten.

[37] Oxímoro. Probablemente se refiera al famoso juicio de Paris (cf. Winnington-Ingram, *BICS* 21 [1974], p. 6). En los vv. 375-385 figuran tres elementos clave: *Ate* (Ruina), *Kóros* (Saciedad), sinónimo de *Hybris* (Soberbia), y *Peithó* (Persuasión), que es hija de *Ate*. La Persuasión es la fase de ofuscamiento irracional en el plan destructivo de la Ruina, según la mentalidad popular arcaica.

Así Paris, cuando entró
en la casa de los Atridas,
mancilló su mesa hospitalaria
con el rapto de una esposa.

[Estr. 2]

Y, ella, dejando[38] *tras de sí, para sus*
[conciudadanos, tumultos de escudos,
escuadrones y navales armamentos,
cuando llevó a Ilión por dote la destrucción,
atravesó rauda
las puertas, osando lo que no debe osarse.
[Mucho gemían
los profetas de la casa profiriendo estas
[palabras:
—«¡Ay, ay, palacio, palacio y príncipes,
ay lecho y huellas caras a un esposo!
¡Aún pueden verse silencios sin honra, sin
[reproche, sin súplica
de hombres sentados aparte!
Mas en su nostalgia por la que cruzó el ponto
un espectro parecerá gobernar la casa.

¡El donaire de las estatuas de bello talle
odioso le es al esposo!
En ausencia de su mirada
se derrama toda pasión.

[Ant. 2]

Lúgubres ilusiones surgidas en sueños
se presentan con vano goce.
Pues en vano, cuando uno cree ver imágenes
[reales,
escapando entre
las manos, la visión se muda, y no sigue
después con sus alas las rutas del sueño!»
¡Tales son los dolores que hay en la casa,

---

[38] V.g. Helena.

sobre el hogar, y aún mayores que éstos!
En general, por los que partieron de tierra
[helena,
una animosa ausencia de lamento
destaca en cada casa;
pero, ¡sí, muchas son las desdichas que
[alcanzan el hígado[39]*!*
<Esta tierra> sabe a quiénes envió,
mas, en vez de hombres,
urnas y ceniza
es lo que a cada casa vuelve.

Ares, el «cambista por oro»[40] *de cadáveres,* **[Estr. 3]**
y balanzario en el combate a espada,
desde Ilión envía, calcinado,
a los seres queridos, ¡oneroso
polvo amargamente llorado!,
colmando las urnas de cenizas por hombres fáciles
[de estibar
Y lloran alabando a un varón
diestro en el combate,
y a otro caído gallardamente en la matanza
«¡por una mujer ajena!»
todos susurran en voz baja.

[39] El «hígado» es el órgano donde se localiza la bilis (*khólos*), que es la expresión fisiológica de la cólera, la cual al derramarse sobre el corazón puede producir un dolor cercano al paroxismo.

[40] El término *χρυσαμοιβος* es un ***'hápax legómena'***. Constituye una singular braquiología que describe de una forma condensada la actividad de un demón criminal (E. Fraenkel, II, p. 229). Del segundo elemento del compuesto (*ἆμοιβὸs*) depende no sólo el primero (*χρντ*), sino también el genitivo *τωμίτων* («de cadáveres») que cierra el verso. Encubre además una sutil asociación de ideas: igual que el cambista entrega oro por mercancias, así Ares coloca una balanza en la batalla y entrega cenizas en lugar de cuerpos (sic Headlam ap. Denniston-Page, p. 109). Esquilo tiene en mente el pasaje de ***Od.*** 8.115 y Tirteo, fr. 19 West donde Ares es calificado de *βροτολοιγὸs*, *«plaga para el hombre»*, si bien lo adapta a la mentalidad de su tiempo presentándolo como un comerciante que intercambia sus mercancías.

Un dolor resentido se propaga furtivamente
contra los Atridas defensores de la ley.
Otros, en cambio, allá, en torno al muro
de la tierra iliádica tumbas
ocupan en la flor de la edad, suelo
enemigo oculta a los conquistadores.

[Ant. 3]

¡Pesado es el rumor con rencor de los ciudadanos!
Paga la deuda de una maldición sancionada por el
[pueblo.
Mas mi angustia aún espera oír
una palabra coronada de noche.
Pues los dioses no son imprevisibles
con los que matan a muchos, negras
Erinis, con el tiempo,
a quien fue dichoso al margen de la justicia
con desgaste que muda la fortuna de su vida
debilitan, y en el mundo
invisible, no es posible la ayuda al muerto.
El ser alabado en exceso
es gravoso, pues se dispara de sus ojos
el rayo que parte de Zeus.
Prefiero prosperidad sin envidia:
¡no sea yo destructor de ciudades
ni, si yo preso fuera, a los pies
de otro vea mi existencia!

[Epodo]

Con el fuego mensajero de felices nuevas
ha atravesado la ciudad veloz
rumor. Mas, si es cierto,
¿quién sabe si un engaño divino lo ha esparcido?
¿quién es tan infantil o privado de seso,
que, por el reciente anuncio
de la hoguera, su corazón enardecido
con la mudanza de la noticia después sea conturbado?
¡En el carácter de la mujer destaca
dar gracias antes de que todo sea manifiesto!

Fácilmente persuadido el criterio femenino [se expande
velocísimo; sin embargo, la gloria
difundida por mujer en rauda muerte perece.

CORIFEO

¡Pronto sabremos si la transmisión de las flamígeras antorchas, de las hogueras y del fuego, en efecto, son veraces o si, cual un sueño, esta luz alegre que ha llegado nubló nuestras entendederas! ***(Ve llegar a lo lejos a un heraldo desde el exterior.)*** He aquí que veo a un heraldo del lado de la costa cubierto con ramas de olivo. El sediento polvo, hermano y vecino del barro, me atestigua que, no un mudo ni uno que encienda una hoguera de leña de monte, te lo indicará con humo de fuego, sino que al hablar o nos invitará más a la alegría o... —pero odio el relato opuesto a éste—. ¡Sea, pues, un buen complemento a los bienes que ya se han manifestado! ¡Que quien eleve su plegaria por esta ciudad de una forma distinta, coseche el yerro de su mente!

(Entra el Heraldo corriendo en un estado lamentable.)

HERALDO

¡Ay, solar patrio de la tierra de Argos! He llegado aquí con este claro día del décimo año, ¡alcanzando sólo una de tantas esperanzas rotas! Porque jamás imaginé que, si moría en esta tierra argiva, recibiera una porción de una tumba queridísima. Ahora, ¡salve tierra mía! ¡Salve luz del sol! ¡Y tú, Zeus, el supremo de esta tierra! ¡Y tú, soberano Pitio[41], que con tu arco ya no

[41] Epíteto de Apolo derivado del de Pito, que es el nombre originario de Delfos.

disparas más flechas contra nosotros! ¡Bastante hostil nos fuiste junto al Escamandro[42]!; mas hoy, soberano Apolo de nuevo sé nuestro salvador y médico! También saludo a todos los dioses públicos y a mi protector Hermes, ¡heraldo de heraldos, cara majestad!, y a los héroes que nos han acompañado: ¡propicios reciban de nuevo a la hueste que ha dejado atrás la lanza!

¡Oh, palacio, techo amado de los reyes, augustos sitiales, y deidades frente al sol![43] Si alguna vez antaño lo hicisteis, recibid con esa radiante mirada, ... ¡con gran boato![44], al rey después de tanto tiempo. Pues Agamenón, el soberano, viene portando en la noche luz común para vosotros y para todos estos. ¡Ea, acogedle con afecto, sí, pues lo merece, al que ha cavado Troya con el azadón de Zeus justiciero, con el cual la llanura ha sido labrada por completo, y la simiente de la tierra toda ha sido exterminada! Tras ceñir tamaño yugo sobre Troya, el soberano Atrida, el de más edad, varón dichoso, hoy llega: dignísimo es de que se le honre entre los hombres de ahora, pues ni Paris ni la ciudad con él asociada se jactan ya de que la hazaña sea superior al dolor. Convicto de rapto y robo[45], perdió el botín y ha recolectado, arruinada por completo, la autóctona casa paterna. ¡Doble es el yerro que los Priámidas han pagado!

---

[42] El Escamandro es uno de los ríos de Troya.

[43] Probablemente la plegaria se dirija a las estatuas de los dioses que adornarían el edificio del teatro.

[44] Preferimos la lectura alternativa *κῶμος* al *κόσμωι* de los editores. Parece lógico que se celebre con un «cortejo», y por tanto con gran boato, el regreso triunfante del vencedor de Troya (Cf. M. L. West, *Studies*... p. 192). De esta manera, por ironía trágica, el deseo del Heraldo contrastará con la fría bienvenida que Clitemestra dispensará al marido.

[45] A causa del rapto de Helena y el robo de los tesoros, Paris ha visto cómo se perdía su botín tras la guerra de Troya, si bien como compensación por el rapto mismo. En efecto, la pena por robo en la legislación ateniense era doble; por consiguiente, Paris ha perdido a Helena y su casa ha sido destruida.

CORIFEO

¡Salud, heraldo del ejército aqueo!

HERALDO

Te saludo. Ya puedo morir. ¡No replicaré más a los dioses!

CORIFEO

¿Te agitó la nostalgia de esta tierra patria?

HERALDO

Sí, tanto que se llenan de lágrimas mis ojos por la alegría.

CORIFEO

Entonces fuisteis partícipes de esta dulce enfermedad.

HERALDO

(Confundido)

¿Cómo dices? Si me lo explicas, gobernaré tus palabras.

CORIFEO

Heridos por el deseo de los que a su vez os anhelaban.

HERALDO

¿Te refieres a que esta tierra añoraba a un ejército que la añoraba también?

CORIFEO

¡Cuántos gemidos han salido de este mi ciego corazón![46]

HERALDO

¿De dónde sobrevino esa cruel tristeza? ¡Habla!

CORIFEO

Hace tiempo que el silencio tengo como medicina de mi mal.

HERALDO

¿Y cómo?... ¿Temías a alguien en ausencia de los príncipes?

CORIFEO

Tanto que ahora, tomando tus palabras, morir sería gran recompensa.

HERALDO

¡Sí, todo ha terminado bien! Mas, después de tanto tiempo, a tenor de los propios hechos todos pueden decir que unos han tenido una feliz conclusión y otros reprochables. ¿Quién, salvo los dioses, pasa sin dolor todo el tiempo de su existencia? Pues, si empezara a contar las privaciones y la falta de alojamiento, <con las que nos consumíamos mientras atravesábamos el Egeo>, los estrechos pasillos de cubierta y los pésimos camastros. ¿Qué parte del día pasábamos sin gemir ni

[46] El Corifeo se lamenta de no haber tenido antes ninguna noticia segura sobre la suerte de la expedición.

llorar? Mas, una vez en tierra firme, de nuevo se sumó
a éstas una desazón aún mayor, pues nuestros lechos
estaban cerca de las murallas enemigas, y la lluvia del
560 cielo y, en la tierra, la humedad de la pradera nos cala-
ba, ¡lesión continua!, que hace propio de un salvaje el
pelo de las vestiduras. Y si uno hablara del invierno
que mata a los pájaros —¡cuán insufrible lo hacía la
nieve del Ida!— o del bochorno, cuando un ponto sin
565 oleaje dormitaba, caído en su calmo lecho meridiano.
¿A qué lamentarse ya? Ha pasado la fatiga, y ha pasa-
do también para los muertos que nunca volverán a
preocuparse de levantarse de nuevo; no obstante, para
573 nosotros, los supervivientes de la hueste argiva, preva-
574 lece la ganancia y la aflicción no la contrarresta. ¿A
570 qué quien vive ha menester decir en cifras los que han
perecido y lamentarse de una fortuna rencorosa? Y
572 creo oportuno decir adiós a las desdichas; <hoy la
hueste se encontrará con los elogios> que vuelan
575 sobre tierra y mar, como es lícito que nos jactemos a
la luz de este sol; <..........................>[47]: *«Tras con-
quistar Troya un día, la escuadra argiva ha clavado
estos despojos para los dioses en sus sedes de Grecia,
orgullo antiguo.»*
590 Hay que elogiar a la ciudad que atienda estas pala-
bras y a los generales, y la gracia de Zeus, que las ha
ejecutado, será honrada. Ahí tienes todo mi relato.

(Clitemestra sale de palacio.)

CORIFEO

No niego que he sido vencido por tus palabras, pues los viejos siempre tienen edad para aprender; pero es natural que ello interese al palacio y, en particular, a Clitemestra, y que con ello yo me haga rico.

---

[47] Laguna de aproximadamente dos versos establecida por West (*Studies...*, p. 194) cuyo sentido sería el siguiente: *«y nuestra memoria será perpetuada por los despojos que dedicaremos en los templos con inscripciones que digan:»*. Establecemos en cursiva el tono «epigramático» de esta supuesta inscripción.

CLITEMESTRA

Ha rato que prorrumpí en gritos de júbilo, cuando llegó el primer mensajero nocturno de fuego que indicaba la toma y destrucción de Ilión. Y alguien me dijo censurándome: «¿Persuadida por las antorchas crees que Troya ha sido arrasada hoy? ¡Sí, cierto, es propio de mujer dejarse ganar el corazón!» Con tales palabras parecía que yo desvariaba. Y, sin embargo, ofrecía sacrificios y, según es norma femenina, un grito de júbilo aquí y otro allí retumbaban como buen augurio por la ciudad, mientras, en las sedes de los dioses, excitaban la aromática llama turífaga. Y, ahora, ¿a qué tienes que decirme más? ¡Del mismísimo soberano voy a saber todo el relato! Conque me apresuraré a recibir de la mejor manera posible a mi respetado esposo que regresa. Pues, ¿qué luz habrá más dulce de contemplar para una esposa que ésta: abrir las puertas cuando la divinidad ha salvado de la lid al marido? ***(Al Heraldo.)*** Anúnciale esto a mi esposo: ¡que venga en cuanto pueda..., que es amado por la ciudad! ¡Que, en viniendo, encuentre en casa una esposa fiel cual la dejó, sí, la perra[48] de su casa, noble para él, enemiga para los insensatos, y en lo demás la misma de siempre, que no ha roto ningún sello[49] en tan largo espacio de tiempo! Y no sé del placer ni del censurable rumor acerca de otro hombre más que del temple del bronce. Tal es la jactancia, repleta de verdad, que a una mujer noble no es vergonzoso gritar.

(Entra en palacio.)

---

[48] Doble sentido. La perra de la casa es la guardiana del hogar en ausencia de su amo, pero también es la perra que puede volverse contra su dueño.

[49] Sarcasmo e ironía en boca de la reina. El término *σημαντήριον* es ambiguo: 1) alude a la costumbre ateniense (Pl. *Leg.* 954 a-b) de sellar las principales estancias de la casa en ausencia del marido; y 2) más probablemente, se refiere al «sello de la castidad», ya que el adulterio con Egisto es más que evidente.

CORIFEO

(Confuso.)

Ella así ha hablado, palabra aparente quizá para agudos intérpretes ***(al Heraldo)*** ... para ti, si es que la entiendes.

Pero, dime tú, heraldo, te pregunto por Menelao, si sano y salvo vuelve de regreso con vosotros, el querido poder de esta tierra.

HERALDO

No puedo deciros hermosas mentiras para hacer disfrutar a los amigos mucho tiempo.

CORIFEO

Y... ¿cómo podrías acertar a decir lo cierto y verdadero? Si ambas cosas están separadas, no son fáciles de ocultar.

HERALDO

Este hombre ha desaparecido de la escuadra aquea, él y su nave. No digo mentiras.

CORIFEO

¿Acaso cuando zarpó de Ilión a la vista de todos o una tempestad, peso común, le arrebató de la hueste?

HERALDO

Has acertado el blanco cual certero arquero. ***(Apesadumbrado.)*** Mas ¡larga desgracia has resumido en una palabra!

CORIFEO

¿Acaso, pues, el rumor que cundía entre los demás marineros se referían a él vivo o muerto?

HERALDO

Nadie lo sabe como para referirlo con claridad, salvo Helios, que nutre la naturaleza de la tierra.

CORIFEO

¿Cómo dices que surgió y terminó la tempestad por resentimiento de los demones sobre la escuadra?

HERALDO

No es oportuno manchar tan fausto día con lengua mensajera de males. ¡Aparte está el honor de los dioses! Cuando un mensajero trae con ceño adusto a una ciudad las abominables penalidades de un ejército destrozado —¡sí, es la única llaga común que afecta a la ciudad!— ...y los incontables hombres de tantas casas sacrificados por doble azote, ruina de doble lanza[50] que Ares ama, coyunda sangrienta, entonces, en verdad, cargado uno de tales dolores, sí procede entonar el peán[51] de las Erinis; mas no a un mensajero de hechos salvadores que llega a una ciudad que se complace en su bienestar[52]. ¿Cómo voy a mezclar noticias buenas

[50] Eco de las palabras que el Coro dijo en la «párodo» sobre los Atridas («poder de doble trono); la ruina de la que habla es la guerra que el escuadra argiva llevó a Troya.

[51] Oxímoro. El peán era el tipo de canto diametralmente opuesto al que cabría asociar con las Erinis (i.e. el treno). El Heraldo seguramente quiere decir: «¡Cuidado, éste es el tipo de canto que oiréis, si persistís en oír desdichas!»

[52] Anacoluto que traduce el estado de agitación en que ha llegado el mensajero. Menudean las incoherencias, paréntesis, cambios bruscos de sujeto, seguramente para hacer más convincente y real el regreso a casa de

con malas, relatando la tempestad no sin cólera de parte de los dioses contra los aqueos? *(Breve pausa.)*[53]

Conjuráronse, en efecto —aunque eran enemigos desde siempre—, el fuego y la mar, y se acordaron ambos fidelidad para aniquilar al desdichado ejército de los argivos. En la noche habíase despertado la desgracia de un mar borrascoso, pues los vientos tracios estrellaban unas naves contra otras por el huracán de rayos y truenos y la tempestad que golpea con lluvia; y éstas, corneándose con furia, iban desapareciendo de la vista entre el torbellino de un pésimo pastor. Mas luego que se levantó la brillante luz del sol, vimos florecer[54] el piélago Egeo de cadáveres de guerreros aqueos y de navales despojos.

A nosotros, es cierto, sí, y a nuestra nave, intacto el casco —ya la arrebatara o suplicara— la preservó un dios, no un hombre, tocando el timón: ¡Fortuna salvadora se sentaba en la nave a sus anchas para que no sin fondeadero soportara el zarandeo del oleaje, ni fuera a encallar contra la tierra rocosa!; y después, cuando ya habíamos escapado a un Hades marino, a lo largo del brillante día, sin fiarnos de la suerte, apacentamos en nuestras mentes este súbito desastre de una escuadra diezmada y hecha trizas miserablemente.

Y si alguno de ellos aún respira, dirá de nosotros que hemos muerto... ¿A qué pues? Nosotros supone-

---

este anónimo superviviente de la guerra. La breve corrección propuesta por M. Marcovich, *Emerita* 42 (1974), p. 131, soluciona la dificultad de todo el pasaje.

[53] A nuestro juicio, hay una breve pausa tras la interrogación retórica que acaba de pronunciar, ya que, si bien el Heraldo expresa su deseo de no recordar ahora las desgracias ya pasadas, de mala gana pasa precisamente a su relato. Hay, por tanto, unos instantes de titubeos y dudas que es preciso señalar de alguna forma. Esta breve interrupción impondría a la acción dramática un cierto tono de suspense que se mantendrá hasta el asesinato de Agamenón.

[54] Éste es uno de los más bellos oxímoros de la literatura griega. Para la mentalidad griega, «florecer» comportaba una noción totalmente contraria a «cadáver»; hoy día nosotros diríamos «sembrado de cadáveres». La metáfora aparece también en Cratino, fr. 220 K.-A.

mos que ellos han tenido la misma suerte. Pero ¡que ello suceda de la mejor manera! Ahora bien, ante todo y sobre todo, espero que regrese Menelao. Si un rayo de sol le contempla lozano y vigilante de las artes de Zeus, que aún no quiere destruir su linaje, hay alguna esperanza de que regresa de nuevo a casa. Ten por cierto que, al escuchar estas palabras, estás oyendo la verdad!

(Sale el Heraldo.)

CORO

[Estr. 1]

¿Quién le puso nombre[55] *un día tan acertadamente*
—no sería alguien a quien no vemos
que, con la presciencia de lo predestinado,
rigió su lengua oportunamente—
a la del novio por lanza, a la disputada
Helena? Pues como cuadra a su nombre[56]*,*
como destructora de naves, de hombres, de ciudades,
[desde los cortinajes
de fino tejido zarpó
con las brisas de un descomunal Céfiro,
y muchísimos cazadores aspidéforos,
tras el rastro invisible de los remos,
enfilaron proa a las frondosas orillas del Simunte [57]
por una cruenta Discordia.

---

[55] Era el padre a quien le correspondía darle nombre al hijo (Eur., *Cicl.* 692; *Fen.,* 57, 636 ss.; *I.A.,* 416; *Ión,* 800; *Supl.,* 1218). El padre de Helena es Zeus. Él es el dios al que se menciona en la 'párodo' (v. 160); por tanto, Helena sería un instrumento más de los planes del supremo dios respecto a Troya.

[56] Aquí y en el verso siguiente, Esquilo juega con la etimología de la raíz del nombre Helena (Hel-, «destruir» Lit.: «destruye-naves, destruye-hombres, destruye-ciudades»). Así, vendría a decir que todo ha sido una broma del destino: quien viajó a Troya no fue la esposa de Menelao, Helena, sino «Destrucción».

[57] Río de Troya.

[Ant. 1]

A Ilión un vínculo[58] *de apropiado nombre, la voluntariosa,*
Cólera forjó, cobrándose el agravio
a la mesa en un tiempo posterior
y al Zeus protector del hogar
en los que, desaforadamente, entonaban
el canto nupcial.
¡Ya entonces ella recaía sobre los
cuñados para cantar espléndidamente!
Mas aprendió a cantar un nuevo canto
la vieja ciudad de Príamo,
uno de gran lamento, y gime fuertemente clamando:
«¡Paris, el de lecho maldito!»
e impone una muy lastimera vida destructora de ciudadanos,
porque mísera sangre soporta.

[Estr. 2]

Una vez un hombre crió en casa a un cachorro
de león destetado, aun así gustoso de teta,
en los preliminares de su vida
manso, amable con los niños,
y alegre para los ancianos.
Muchas veces lo llevaba en brazos
como un recién nacido,
ojialegre hacia su mano coleando
por imperativo de su vientre.
Mas pasado el tiempo reveló el talante
propio de sus padres, pues el favor
a los que lo alimentaron devolviendo
se aparejó un festín no invitado

---

[58] *Κῆδος*, «vínculo» es ambiguo. Por un lado, es el vínculo matrimonial, y por otro, el vínculo fraternal. Al parecer lo que motivó la guerra fue a) el vínculo ilícito de Paris-Helena; b) el vínculo roto (Menelao-Helena), lo que trajo como consecuencia la expedición organizada por un vínculo fraternal (Agamenón-Menelao).

con una ceguera que devora ganados.
La casa fue anegada en sangre,
invencible dolor para sus habitantes,
grande estrago de innumerables muertes.
Por disposición de la divinidad un sacerdote
de Ruina fue criado en la casa.

[Estr. 3]

Al pronto diríase que llegó a la ciudad de Ilión
el espíritu de una calma chicha,
apacible gala de la riqueza,
¡dulce dardo de unos ojos,
flor de amor que muerde el alma!
Mas, demudándose después, consumó
el amargo final de una boda,
incómoda e intratable
precipítase sobre los Priámidas
—enviada por Zeus hospitalario—
Erinis que llora por una novia.

[Ant. 3]

Un viejo dicho legendario hay entre los hombres:
que, cuando la prosperidad de un hombre alcanza
[gran cima,
procrea y no perece estéril:
de la buena fortuna, para su progenie,
brota insaciable miseria.
Mas a diferencia de los demás, tengo mi pensamiento
[propio,
pues las obras impías
engendran otras mayores,
semejantes a su propia raza.
De las casas probas y justas
el destino es tener siempre hijos hermosos.

[Estr. 4]

La vieja demasía gusta de engendrar
en los perversos mortales
una demasía retoñada, tarde o temprano, cuando
[llega el día

señalado, un resentimiento[59] reciente,
un espíritu[60] invencible, inconquistable,
impía audacia[61] de la negra
Ruina en palacio,
parecida a sus progenitores.

[Ant. 4)

La Justicia, en cambio, resplandece en las casas
[ahumadas,
y premia la vida honesta.
Pero las moradas salpicadas de oro, por la suciedad
de sus manos, con los ojos
vueltos abandona, y se encamina a las limpias,
sin reverenciar con lisonjas
el falso poder de la riqueza.
Y todo lo conduce a un límite.

(Agamenón aparece en un carro con gran pompa. Casandra le acompaña en una carreta que transporta el botín de Troya. Les sigue un gran cortejo.)

[Anapestos]

—¡Vamos, pues, rey, destructor de Troya,
vástago de Atreo!
¿Cómo debo saludarte? ¿Cómo honrarte
sin exagerar ni desperdiciar la ocasión del
[agradecimiento?
Muchos mortales el «parecer»
anteponen al «ser», quebrantando la justicia.

---

[59] El recrudecimiento de la «demasía» (*ὕβρις*) es representado como una nueva manifestación de «resentimiento» (*κότος*), cf. ***Eum.*** 220; ***Supl.*** 67.

[60] Probablemente sea la Erinis; por tanto, un ardiente deseo de venganza.

[61] Aquí la *ὕβρις* engendra *θράσος*, «audacia», cuando, en la mentalidad griega arcaica, la demasía engendra *Κόρος* («saciedad»), cf. Píndaro, ***O.*** XIII, 8-10. *Θράσος* es el impulso sobrenatural a embarcarse en una desastrosa carrera de acciones que son irresistibles, pero es la audaz respuesta de la víctima lo que resulta impío. Según West (***Studies***, p. 201), ambos aspectos están incluidos en la noción tradicional de la 'Átē' (Ruina).

¡A llorar por el desdichado todos están dispuestos,
pero la mordedura del dolor no llega a su corazón!
Y se congratulan semejantes en su apariencia
forzando un rostro sin risa
<..>
Mas quien es buen conocedor de su ganado,
no puede engañarle la mirada de un hombre
que fingiendo venir con una mente leal
lo amansa con un amor aguado.
Y tú, cuando antaño conducías la hueste
por Helena —no te lo ocultaré—,
fuiste dibujado muy toscamente en mi mente,
y no como quien rige bien el timón de su razón,
<abrupto> arrojo voluntario <de una mujer[62]>
saliendo a buscar con hombres moribundos.
Pero ahora, no desde el fondo de mi corazón, ni sin [afecto,
benévolo <elogio las palabras de antes:
«¡Duerme> la fatiga para quienes la concluyeron [felizmente!»
Sabrás con el tiempo, si te informas,
cuál de los ciudadanos ha velado por la ciudad
con justicia y cuál intempestivamente.

AGAMENÓN

Es de justicia invocar primero a Argos y a los dioses indígenas, corresponsables de mi regreso y de la justicia que he hecho a la ciudad de Príamo. Pues los dioses atendiendo el alegato homicida, no salido de mi lengua, depositaron, sin vacilación, el voto de la destrucción de Ilión en una urna[63] sangrienta. A la copa

[62] «Arrojo voluntario» cuadra muy bien con el carácter de Helena, que partió para Troya por voluntad propia. Los suplementos propuestos por West dan un mejor sentido a todo el pasaje: no se referiría a los acontecimientos de Áulide, sino al espíritu que movió la contienda para recuperar a la esposa raptada.

[63] Agamenón se reafirma también en la idea, que ya expresaran los ancianos en la párodo, de que la destrucción de Troya ha sido sancionada

contraria se acerca la Esperanza, aunque no para llenarla de su mano. Mas, a juzgar por la humareda, todavía hoy la ciudad es signo cierto de que ha sido tomada. ¡Sólo viven los vendales de Ceguera! Y, mientras muere con ella, la ceniza despide un pingüe hedor de riqueza. De ello es menester pagar a los dioses tributo de eterna memoria, puesto que hemos pedido cuentas de una arrogante rapiña... ¡y, por causa de una mujer, su ciudad devastó la bestia argiva, la prole[64] del caballo, tropa armada de escudos, tras acelerársele el pulso[65] al ocaso de las Pléyades! Saltó el bastión un león carnicero y lamió hasta saciarse de la sangre de un déspota.

(Breve pausa.)

En honor de los dioses he alargado este proemio. En cuanto a tus sentimientos, te recuerdo que los he escuchado, los comparto y me tienes como defensor. A pocos hombres les es connatural reverenciar sin envidia al amigo afortunado, pues, si el perverso vene-

---

por la divinidad, y que él ha sido un mero brazo ejecutor de la voluntad suprema. El juicio sobre la guerra no se deja en manos de Ares. La solemne congregación de los dioses lo ejerce de acuerdo con la suprema justicia divina. Los dioses vigilan a griegos y troyanos mientras luchan y deciden que los griegos, que tienen la justicia de su lado, tendrán la mejor parte. Como en Homero, las simpatías divinas recompensan el esfuerzo humano, o al menos eso es lo que quiere creer el Atrida, pues lo cierto es que cada personaje en ***Agamenón*** tiene su propia interpretación sobre lo que es la Justicia. Por otro lado, esta democrática asamblea de dioses es un claro anacronismo, una concesión al mundo contemporáneo del poeta.

[64] Imagen de la fecundidad subvertida. Si, en la párodo, son las águilas quienes capturan y devoran a una liebre preñada, aquí es la prole recién parida del caballo la que se aparejará un festín con la ciudad saqueada.

[65] El caballo de madera es aquí visto como un ser vivo, ya que está preñado de los guerreros aqueos y está apunto de parir. Por tanto, *πήδημα* tiene el mismo sentido que en Eur., ***Bacantes*** 1289, «pulso», «palpitación» o «ritmo cardíaco». Por metonimia, se aplica al caballo, un ser inanimado, una característica fisiológica humana: la larga espera en el interior de aquel artilugio habría provocado una situación de especial nerviosismo y excitación a sus ocupantes ante lo que se suponía el ataque final. Las palpitaciones del caballo son, obviamente, las de los propios guerreros.

no se inyecta en el corazón, duplica el dolor de quien ha adquirido la enfermedad: no sólo él mismo se abruma con sus propias penas, sino también gime al contemplar la dicha del vecino. Puedo decirlo por experiencia, pues conozco bien el espejo del trato humano, ¡el reflejo de una sombra![66], ya que todos parecían ser conmigo muy afectos; mas sólo Odiseo, precisamente él que no embarcó de grado, una vez uncido, fue para mí un compañero de tiro[67] bien dispuesto; ***(con semblante sombrío)*** te hablo quizá de un vivo o de un muerto. Lo demás que atañe a la ciudad y a los dioses, después de celebrar debate común en la asamblea, lo decidiremos. Lo que está bien hay que procurar que siga estando bien y sea duradero; pero si hay algo que precise remedios medicinales, ya sea cauterizando o estirpando, trataremos con prudencia de alejar las miserias de la enfermedad.

Ahora voy a entrar en palacio y en las estancias del hogar, y saludaré primero a los dioses. Los mismos que me enviaron lejos, me devuelven de nuevo. ¡Que la victoria, que nos ha seguido, permanezca intacta!

CLITEMESTRA
(En tono solemne. Se dirige al coro)

Ciudadanos, ancianos argivos aquí presentes, no me avergüenzo de manifestar ante vosotros mis senti-

---

[66] Duro ataque contra sus compañeros de campaña. Ya en Píndaro el hombre es «el sueño de una sombra», es decir, no es nada, algo irreal que se diluye cuando se intenta aferrar con las manos. Agamenón, sin embargo, va más allá: el hombre es la imagen reflejada en un espejo, es decir, menos que nada (cf. J. Bollack, ***Hermes*** 111 (1983), pp. 180-90).

[67] *Σειραφόρος*, «portador de brida» se dice (1) del potro que colabora en la yunta de un carro y que ejercía porco esfuerzo, y (2) del caballo que se sitúa en los flancos de la cuadriga, cuya misión no era la de tirar del carro, sino sólo la de estabilizar y compensar el tiro en las curvas. Aunque Odiseo no tuviera un papel muy destacado en ***Ilíada***, si lo comparamos con Aquiles o Áyax, no obstante la ciudad cayó en manos aqueas gracias a la inteligente estratagema del caballo. Para Agamenón está claro que obtuvo las mayores cosas precisamente de aquel del que menos esperó.

mientos de amor hacia el esposo: con los años desaparece la timidez en el hombre. Y, puesto que no lo he sabido de otros, referiré mi propia vida insoportable, tanto tiempo cuanto éste estuvo al pie de Ilión. Lo primero..., es una calamidad espantosa que una mujer se siente solitaria en su casa, lejos del marido, prestando oído a innumerables rumores exasperantes: y que luego venga uno, y que otro añada una desgracia peor que la anterior propagándolas por palacio. Y si este hombre hubiera recibido tantas heridas como noticias eran traídas hasta palacio, tendría más agujeros que una red para contarlos; y si hubiera sido muerto tantas veces como se multiplicaban los relatos, podría jactarse, cual segundo Gerión tricórpore[68], de haber recibido un triple manto de tierra —uno enorme aquí arriba, no me refiero al de allá abajo—, con una muerte por cada forma. Por culpa de tan aciagas habladurías, otras personas soltarónme a la fuerza muchos lazos, colgados en el techo, cuando ya había sido ceñido mi cuello.

(Se vuelve a Agamenón.)

Por estos motivos no se encuentra aquí Orestes, tu hijo, como debía, el dueño de las prendas de tu fidelidad y de la mía. ¡No te extrañes de ello! Porque lo cría un fiel amigo y aliado, Estrofio el focense, que me hizo comprender una doble desgracia: tu propio peligro al pie de Ilión y el que el vacío de poder, voceado por el pueblo, pudiera derribar tu plan —¡cuán innato es al hombre pisotear más aún al que está caído!—. Esta explicación, en verdad, no porta engaño.

En cuanto a mí, las fuentes caudalosas del llanto se han secado, y no hay una sola para gemir. En mis ojos, tardos para el lecho, tengo heridas de llorar ante las

[68] Capciosa hipérbole. Gerión era el mítico monstruo de tres cabezas y tres troncos que guardaba un famoso rebaño de vacas en la isla Eritea. Heracles, en uno de sus famosos doce trabajos, mató a Gerión y le robó el ganado. Por tanto, Agamenón es el nuevo Gerión y Clitemestra un nuevo Heracles, lo cual encaja muy bien con su talante masculino.

antorchas sostenidas por ti, siempre descuidadas. Mas hasta en sueños me despertaba con el suave vuelo de un mosquito que zumbara, porque veía más sufrimientos en torno tuyo que el tiempo que duraba el sueño.

Ahora, después de soportar todas estas cuitas[69] con espíritu paciente, diría que este varón, el perro de este aprisco[70], puntal salvador de la nave, firme columna del elevado techo, hijo unigénito para su padre, es también tierra avistada por los marineros contra su esperanza, el día más bello de ver tras la tormenta, fontanal corriente para el sediento caminante. ¡Dulce es haber escapado a toda necesidad!

Con tales saludos te honro. ¡Fuera el rencor, pues muchas son las desdichas que antes soportamos! Conque, ahora, amado rostro, desciende de ese carro; no pongas aún en tierra, soberano, ese pie destructor de Ilión.

(A las criadas de palacio.)

¡Criadas! ¿A qué esperáis cuando se os ha dado la misión de cubrir con tapices el suelo de su sendero? ¡Derecho sea el camino cubierto de púrpura[71], para que Justicia le conduzca al palacio que no esperaba ver! Lo demás[72] lo dispondrá mi mente que no cede al sueño, en justicia, con ayuda de los dioses, como está establecido[73].

(Extienden el tapiz. Clitemestra se arroja a los pies de Agamenón. Sorpresa de éste.)

---

[69] No se refiere a la ausencia de Agamenón, sino a los propios sufrimientos de Clitemestra. La reina realmente está diciendo que lo ha soportado todo estoicamente, y ahora saluda al marido, que es el dueño de la casa –lo cual es un sarcasmo en sus labios, pues ella pretende ser la única dueña del palacio–, con la alegría del marinero que llega a tierra después de haber estado ausente largo tiempo. La expresión de la alegría es muy fría.

[70] Clara referencia a la configuración física de la escena. Clitemestra señala la puerta central que aparece en la *'skēné*.

[71] El color rojo de la púrpura es el símbolo de la sangre que va a ser derramada.

[72] Ironía trágica. Como veremos después, Agamenón entiende estas palabras en sentido literal: son los actos de su recibimiento; pero el público sabe bien que Clitemestra se refiere a su inminente muerte.

[73] Al igual que creía Agamenón, Clitemestra está convencida de que ella es la agente de la justicia divina y que la ampara la legalidad. La ironía

AGAMENÓN

Vástago de Leda, centinela de mis moradas, has hablado proporcionalmente a mi ausencia, pues mucho te has extendido. Mas elogiar oportunamente..., ese honor debe ser hecho por otros. Y, además, no me trates con lisonjas como es propio de una mujer, ni me lances esa gritería hincada de rodillas como un bárbaro, ni hagas odioso mi paso tendiendo ante mí esos ropajes. Con ellos debe honrarse a los dioses. Pero ¡que uno, siendo mortal, camine sobre bellos bordados, a mi juicio, no está exento de temor! Te digo que me honres como a un hombre, no como a un dios: ¡mi fama habla sin necesidad de alfombras ni bordados! Es más, el no haber perdido el sentido es el mayor don de la divinidad. Hay que considerar dichoso a quien concluye una vida en amable prosperidad. Si en todo pudiera proceder así, yo me sentiría seguro[74].

CLITEMESTRA

No me digas eso contra tu opinión.

AGAMENÓN

Sábete que yo no quebrantaré mi parecer.

---

de esta argumentación estriba en el hecho de que el Atrida morirá bajo el peso de los mismos principios de legitimidad que él había esgrimido contra Troya.

[74] Cinco son las objeciones que el Atrida expone contra la invitación que acaba de hacerle la artera esposa: (1) vv. 916-17, Agamenón rechaza la súplica de la reina porque considera que los elogios no deben provenir de ella, sino de otros; (2) vv. 918-19, entiende que no debería utilizar con él las habituales artes femeninas de la adulación; (3), vv. 919-20, es improcedente la manera oriental, bárbara, de la adulación, hincada de rodillas, porque esto la hace parecer una bárbara; (4) vv. 921-22, los tapices le harían objeto de envidia; (5) las demandas de la esposa están permitidas sólo a los dioses, de modo que su adulación es impía.

CLITEMESTRA

¿Prometiste a los dioses, acaso por temor, hacer aquello[75] así?

AGAMENÓN

¡Sí, un buen conocedor[76] me manifestó esta obligación!

CLITEMESTRA

¿Qué supones que habría hecho Príamo, si hubiese vencido?

AGAMENÓN

Mucho me sospecho que habría caminado sobre bordados.

CLITEMESTRA

¡No receles, entonces, de la censura humana!

AGAMENÓN

¡Sí..., pero la voz que el pueblo pregona tiene gran fuerza!

CLITEMESTRA

Cierto, pero el exento de envidia no es envidiable.

AGAMENÓN

No es propio de una mujer buscar pelea.

---

[75] El sacrificio de Ifigenia.

[76] Calcante.

CLITEMESTRA

¡Así es, pero a los dichosos también les conviene dejarse vencer!

AGAMENÓN ***(Con sorpresa)***

¿Realmente en tanto valoras la victoria en esta porfía?

CLITEMESTRA

¡Hazme caso! ¡Ganarás si cedes ante mí de buen grado!

AGAMENÓN

¡Sea! Si así te lo parece... ***(a los criados)*** que alguien me desate presto las sandalias, calzado esclavo de mi pie, y que, cuando yo holle estos tejidos púrpura, ninguno de los dioses me lance desde lejos la envidia de su mirada. Gran pudor me causa arruinar la casa destrozando con los pies riqueza y tejidos que valen plata.

¡Basta ya de eso! ***(Señala a Casandra.)*** Llevad dentro a esta extranjera con delicadeza, que la divinidad mira benignamente desde lejos a quien gobierna con dulzura. Porque, de grado, nadie se somete al yugo de esclavo. Ella, flor escogida entre muchas riquezas, me ha acompañado como presente del ejército.

(Desciende del carro.)

Pero, ya que he descendido para atender tu petición, entraré en las estancias de palacio pisando púrpura.

CLITEMESTRA

Hay un mar —¿quién lo agotará?— que nutre la sustancia costosa y siempre renovada de la abundante púrpura[77], la tintura de los vestidos. Remedio hay, pues, soberano, para proveerse de ello con la ayuda de los dioses. No sabe esta casa ser pobre. Mas habría prometido pisar muchos tejidos si en los oráculos hubiera sido propuesto a nuestra casa, cuando maquinaba el rescate de tu persona[78]. Pues, mientras la raíz subsista, el follaje llega hasta la casa extendiendo su sombra contra el Can Sirio; además, con tu regreso al hogar palaciego, calor en invierno significa tu llegada, y cuando Zeus hace madurar el vino de la amarga uva, ya entonces hay fresco en la casa si un varón sazonado deambula por la morada. ***(Aparte. Agamenón ha entrado ya en palacio.)*** ¡Oh Zeus, Zeus Cumplidor, cumple mis súplicas y cuídate de aquello que vayas a cumplir!

(Entra en palacio.)

CORO

¿Por qué tan tenazmente ***[Estr. 1]***
este temor frontero
a mi corazón exegeta de portentos revolotea,
y un canto no encargado ni asalariado me inspira,
y, aunque le escupa como
a sueños ininterpretables,
    el valor no se asienta persuasivo
en el querido trono de mi mente?
Después de todo, con el atraque de las popas

[77] Realmente Clitemestra está diciendo lo siguiente: hay ilimitada cantidad de púrpura en el mar y la presente pérdida puede compensarse con la ayuda de los dioses, es decir, mientras que los dioses no destruyan inesperadamente nuestra prosperidad de ahora.

[78] Ambigüedad. En efecto, Clitemestra «maquinaba» algo en palacio: deseaba fervientemente ser ella quien matara al marido, no algún enemigo en Troya.

en la playa, el tiempo para el rencor ha pasado,
cuando de Ilión
zarpó la tropa marinera.

Sé por mis ojos [Ant. 1]
de su regreso, mi propio testigo soy;
mas, sin lira entona
el treno de la Erinis, desde dentro,
mi espíritu autodidacto,
que ya no tiene la total
querida entereza de la esperanza.
Pero, mi entraña no se engaña,
mi corazón que, en la vecindad de una
[razón justiciera,
da vueltas en giros que llevan cumplimiento.
Suplico que fuera de mi
esperanza, cual mentiras, todo caiga
allí donde no se cumplan.

¡Sí, en verdad, presto llega **[Estr. 2]**
de la insaciable <perseverancia>
<un día> [79] *el límite. <Porque> la enfermedad,*
su vecina de pared contigua, la asedia.
Y el destino humano, que viento en popa navega,
<.......................................[80]>
choca contra invisible escollo.
Y si una parte de la carga
conseguida la precaución arroja
con bien calculado disparo
no zozobra la casa entera,
por rebosar de abundancia en exceso,
ni se va a pique el navío.
La grande dádiva abundante que viene de Zeus

---

[79] Seguimos la interpretación de este torturado pasaje según la restitución de West (*Studies*., pp. 208-9).

[80] Laguna.

y de los surcos anuales
la plaga del hambre aniquila.

[Ant. 2]

Mas, aunque sólo una vez haya caído al suelo,
ante los pies de un hombre,
la negra sangre de una muerte, ¿quién
podría convocarla de nuevo por ensalmos?
¡Ni siquiera a quien era diestro
en restituir muertos
lo detuvo Zeus sin perjuicio!
Si el hado instituido
por voluntad divina no hubiera impedido que otro
[hado
llevara mayor parte,
mi corazón, anticipándose
a mi lengua, haría brotar sus sentimientos.
Pero, ahora, en la tiniebla, ruge
dolorido y sin la esperanza
de deshilar nunca nada oportuno
mientras se abrasan mis entrañas.

(Sale de nuevo Clitemestra.)

CLITEMESTRA

(A Casandra.)

Entra dentro también tú..., a Casandra digo, ya que Zeus ha dispuesto, sin cólera, que tú participes en palacio de las abluciones, de pie cerca del altar *protector*[81] junto a otras muchas esclavas. ¡Baja de ese carro, ¡no seas altiva! Pues que cuentan que también el hijo de Alcmena[82] antaño fue vendido y se resignó a probar

[81] Se trata del altar de Zeus Protector (*Κτήσιος*), cuyo símbolo era una urna que contenía «ambrosía», mezcla compuesta por agua, miel y diversas frutas. Dicho altar tenía un lugar relevante dentro de la casa, y su escaso valor le ponía en relación con la rutina del trabajo doméstico.

[82] Se refiere a Heracles y a sus famosos doce trabajos.

el pan de la esclavitud! Si la necesidad de este hado se inclina hacia ti, mucho es el favor de unos amos viejos ricos[83], pero quienes sin esperarlo recogen buena cosecha, son crueles y <mordaces> con los esclavos <en toda ocasión; mas en aquellas casas en que, desde el principio, reside la riqueza, podría haber un trato justo[84]>, incluso fuera de toda medida tendrás de parte nuestra cuanto es costumbre.

CORIFEO

(A Casandra.)

A ti acaba de decirte palabras claras. Y puesto que caíste dentro de fatales redes, obedece si vas a obedecer. ¡Que quizá no obedezcas!

CLITEMESTRA

Si no posee, cual golondrina, una lengua desconocida y bárbara, la persuadiré con mis palabras hasta que le calen el corazón.

CORIFEO

(A Casandra.)

¡Síguela! Te dice lo mejor en tu situación actual. Obedece y deja ese carretil asiento.

---

[83] Los *ἀρχαιοπλοῦτοι*, «viejos ricos» eran la aristocracia ática de más recio abolengo, la aristocracia del dinero, poseedora de tierra y gran número de esclavos. Por tanto, ha sido una suerte para ella haber dado con señores tan linajudos, y no con esos advenedizos «nuevos ricos», poco acostumbrados al trato con criados. La anacrónica referencia a la realidad socioeconómica de la época es más que palmaria, cf. Cratino, fr. 171,70 K.-A.; S. *El.,* 1393.

[84] Para hacer más fácil la comprensión de todo el pasaje preferimos seguir la restitución propuesta por West (*Studies...,* p. 210).

CLITEMESTRA

No tengo tiempo ya que perder aquí a la puerta. ¡Ya se yerguen las reses del altar umbilical[85], a buen seguro, ante la brillante luz del fuego[86], <......................>, gracia ésta que no esperaban obtener nunca! Y tú, si vas a cumplir mis órdenes, no tardes. Pero si no captas mis palabras porque te resulten incomprensibles, tú..., en lugar de con la voz, explícate con tu bárbara mano.

(Casandra permanece en un tenso y dramático silencio. Le sobreviene el acceso profético.)

CORIFEO

La extranjera parece precisar de agudo intérprete. Sus reacciones son como las de una fiera recién cazada.

CLITEMESTRA

¡Se ha vuelto loca, sin duda! Atiende a su perturbada mente, ella que ha llegado dejando una ciudad recién capturada, y no sabe soportar el freno antes de escupir los espumarajos de su cólera sangrienta. ¡No me rebajaré a gastar más palabras!

(Entra en palacio.)

CORIFEO

(Aparte.) Yo, sin embargo —pues la compadezco—, no me enojaré. ***(A Casandra.)*** ¡Vamos, desdi-

---

[85] Hay una doble resonancia en la expresión «altar umbilical». 1) El ombligo es claramente un eco délfico, ya que era el lugar desde donde la Pitia recibía el acceso profético de Apolo; 2) el «centro ... del hogar» solía ser el lugar más adecuado para todo tipo de ceremonias religiosas privadas. Sería, por tanto, el altar de Hestia, que presidía la gran sala central del palacio. Casandra, además, no será la oficiante ni la oferente de este rito, sino la propia víctima.

[86] Nos parece preferible la lectura de este pasaje propuesta por C. E. Hadjistephanou, ***Mnemosyne*** 45 (1992), p. 525.

chada, abandona ese carro! ¡Cede a esta necesidad y estrena yugo!

CASANDRA

(Se agita, grita de horror, y entre convulsiones clama a Apolo.)

¡Ay, horror, ay de mí! **[Estr. 1]**
¡Oh, Apolo, Apolo!

CORIFEO

¿Qué ayes son esos que has lanzado en torno a Loxias? No es de tal condición como para gustar de endechadera.

CASANDRA

¡Ay, horror, ay de mí ! **[Ant. 1]**
¡Oh, Apolo, Apolo!

CORIFEO

De nuevo ésta vuelve a gemir y llama al dios al que no le concierne acudir entre llantos.

CASANDRA

¡Oh, Apolo, Apolo **[Estr. 2]**
hito[87] *protector, Apolo mío!*
Me has arruinado sin dificultad por segunda vez.

CORIFEO

Parece que vaticina su propia desventura. ¡Aún en una mente esclava habita la divina inspiración!

---

[87] Casandra interpela al hito cónico de piedra que simboliza la protección del Apolo de las calles y caminos, el cual se colocaba a la entrada de las casas, cf. S. *El.,* 637, 645, 1376; *OT,* 919; Ar. *Avisp.*, 875.

CASANDRA

¡Apolo, Apolo, *[Ant. 2]*
hito protector, Apolo mío!
¡Ah! ¿Adónde me traes? ¿A qué techo?[88]

CORIFEO

Al de los Atridas; si no te has percatado, yo te lo digo, y no dirás que esto es mentira.

CASANDRA
(Se agita de nuevo y entra en un estado de postración nerviosa)
[Estr. 3]

¡Ah, Ah! ¡Sí, y aborrecido de los dioses, cómplice de [crímenes
sin cuento, muertes de la propia sangre, cabezas [cortadas,
matadero de hombres y solar empapado de sangre![89]

CORIFEO

Parece que la extranjera tiene buen olfato, como una perra, y rastrea la carnicería de aquellos que acabará encontrando.

---

[88] La joven acaba de ser asaltada por el trance profético, y, como vidente que es, puede ver a los otros habitantes de la casa, la otra realidad, la macabra y sangrienta que mancha las paredes y las personas. No es, por tanto, una mera interrogación retórica, porque la joven sabe muy bien dónde se halla. Casandra es la única capaz de ver el horror y la destrucción que se encierra tras aquellas paredes.

[89] Es obvio que para la joven troyana el palacio de Agamenón es un auténtico museo de los horrores.

CASANDRA

Sí, en estos testimonios me apoyo: *[Ant. 3]*
¡esos cachorros que lloran su degüello,
sus carnes asadas, devoradas por un padre!

CORIFEO

Ya estábamos enterados de tu fama adivinatoria, pero no buscamos ningún profeta.

CASANDRA

¡Ay, ay! ¿Qué estarán tramando? ***[Estr. 4]***
¿Qué nuevo dolor es éste? ¡Grande,
grande mal se urde en esta casa,
insoportable para los suyos, irreparable! ¡Y el auxilio
está ausente muy lejos!

CORIFEO

Ignaro soy de estos vaticinios, pero aquello[90] otro lo sé: toda la ciudad lo pregona.

CASANDRA

[Ant. 4]
¡Ah, desdichada...! ¿Es que vas a consumarlo?
¡Al esposo que comparte tu lecho
lavas en el baño...! —¿cómo diré el final?—
...¡Sí, eso presto sucederá! ¡Ya avanza tendiendo
mano sobre mano!

CORIFEO

Ya no entiendo nada. ¡Ahora sí que me he quedado perplejo con los oscuros oráculos que surgen de esos enigmas!

---

[90] El festín de Tiestes.

CASANDRA

(Grita aterrorizada por la visión que acaba de tener.)

¡Ah, Ah! ¿Qué es eso que se aparece?
¿Acaso una red de Hades?
Pero..., ¡la trampa es la cónyuge, la corresponsable
del crimen! ¡Que una banda insaciable contra esta
[raza
prorrumpa en alaridos sobre una víctima de
[lapidación!

CORIFEO

¿Qué Erinis es ésa a la que pides que en palacio
aúlle? ¡No me placen esas palabras!
Hacia mi corazón resbalóse una gota
azafranada, cual la que en los abatidos a lanza
comparte final con los rayos
de una vida que declina; mas rauda llega la ruina.

CASANDRA

¡Ah, Ah, mira, mira! ¡Aparta de la vaca **[Ant. 5]**
al toro! Entre ropajes...,
con herramienta de negros cuernos,
le golpea, y desplómase en recipiente rebosante de
[agua.
¡El hado te refiero de una bañera traicionera!

CORIFEO

No puedo jactarme de ser intérprete eminente de
[oráculos,
pero esto aseméjolo a una desgracia.
Mas ¿de un oráculo qué respuesta buena
puede revelarse a los mortales? A fuerza de
[infortunios,
las verbosas artes
proféticas miedo da aprenderlas.

CASANDRA

[Estr. 6]

¡Ay, ay, infaustos hados de una desgraciada!
¡Mi propio sufrimiento grito torrencial!
¿Adónde me conduces a mí desdichada?
Si no a morir con otro en un instante, ¿a qué pues?

CORIFEO

Eres una demente, una posesa, mas
por ti misma gritas
desentonado tono, cual un rubio ruiseñor
insaciable de gritería, ¡ay!, con pensamiento
[lastimero,
—«¡Itis, Itis! [91]*», gimiendo por una vida*
fecunda en males.

CASANDRA

¡Ay, ay, hado del canoro ruiseñor! *[Ant. 6]*
Los dioses revistiéronle el cuerpo de plumas
y de una dulce existencia sin lágrimas.
A mí, en cambio, me aguarda incisión con arma de doble filo.

CORIFEO

¿De dónde tienes esa violenta, esa posesa,
esa vana zozobra,
y cómo tales horrores con graznido inarticulado
cantas y, a la par, en agudos tonos?

---

[91] Claro eco del mito de Tereo y las hijas de Pandión, Procne y Filomela. Tereo, esposo de Procne, seduce a la hermana de ésta, Filomela. Las hermanas, de común acuerdo, deciden matar al hijo de Tereo y Procne, Itis, y se lo sirven como festín al padre. Tereo es transformado en abubilla (en otras versiones, de gavilán) y persigue a Procne, la cual mudada en ruiseñor llora desconsoladamente al hijo sacrificado. Filomela, la cómplice del crimen, se metamorfosea en golondrina.

¿Dónde tienes de tu senda profética
los ominosos límites?

CASANDRA

¡Ay, nupcias, nupcias de Paris **[Estr. 7]**
ruina de los suyos!
¡Ay, agua patria del Escamandro!
Antaño junto a tus orillas, ay desdichada,
crecí desde la cuna;
pero ahora junto al Cocito y las márgenes
[aquerusias[92]
paréceme que pronto vaticinaré.

CORIFEO

¿Qué palabra es esa tan clara que has pronunciado?
¡Hasta un recién nacido la comprendería!
Desgarrado soy por mortal mordedura,
cuando trinas por tu doliente hado esas quejumbrosas
[desgracias
que me quebranta oír.

CASANDRA

¡Ay, fatigas, fatigas de una ciudad **[Ant. 7]**
arrasada por completo!
¡Ay, sacrificios en defensa de la ciudad de mi padre,
pródigos en muertes de bestias herbívoras! Mas
ningún remedio bastó
para que la ciudad no sufriera como debía.
¡Mas yo, vehemente, pronto caeré en el Hades!

---

[92] El Cocito y el Aqueronte son los ríos que las almas de los muertos deben cruzar para llegar al Hades. Casandra sabe que se encamina hacia una muerte segura.

CORIFEO

Eso que has dicho sigue a lo de antes.
¡Sí, un demon, que harto pesado te ha caído encima
hace que tú desvaríes,
que cantes lastimeros sufrimientos portadores de muerte!
Incapaz soy de hallar el límite.

(Casandra recupera momentáneamente el dominio sobre sí misma. Desciende del carro)

CASANDRA

Pues bien, mi oráculo ya no mirará más detrás de un velo, cual doncella recién desposada. Me parece que, radiante, se lanzará soplando hacia el orto del sol, de suerte que, como una ola, impulse hasta sus rayos una calamidad mucho peor que ésta. ¡Ya no hablaré más con enigmas! ¡Sed testigos de que, muy de cerca, voy a olfatear la pista de los males antaño cometidos!

Porque jamás deja este techo un coro sinfónico, de voz no dulce, pues no habla bien. Es más, luego de haber bebido, cierto —¡para envalentonarse más!—, sangre mortal, un cortejo de Erinias consanguíneas permenecen en la casa, imposible de echar. Y aposentadas en esta morada, entonan un himno a la prístina ceguera, y por turno escupen el lecho del hermano, atroces con quien lo pisoteó[93]. ¿Yerro o como un arquero acierto el blanco? ¿O soy adivina de mentiras, una charlatana que golpea las puertas? ¡Testifica bajo juramento que yo conozco, de forma no engañosa, los antiguos yerros de esta casa!

CORIFEO

Y ¿cómo la traba de un juramento, por muy noblemente que fuera ajustada, podría resultar curativa?

[93] Tiestes había mancillado el lecho de su hermano Atreo cometiendo adulterio con Aérope, su cuñada.

1200 Pero me admiro de ti, de que, criada allende el mar, aciertes hablando de una ciudad extraña como si hubieras sido testigo.

CASANDRA

El adivino Apolo me encargó de esta misión.

CORIFEO

1204 ¿Acaso herido por el deseo aun siendo un dios?

CASANDRA

1203 Antes tenía pudor de hablar de esto.

CORIFEO

1205 ¡Sí, todos se ablandan cuando van bien las cosas!

CASANDRA

No obstante, era un luchador que, con fuerza, insufló su gracia en mí.

CORIFEO

¿Y llegasteis ambos al trabajo de los hijos, según es costumbre?

CASANDRA

Engañé a Loxias después de consentir.

CORIFEO

¿Ya estabas cautiva de las artes de la posesión divina?

CASANDRA

Ya vaticinaba a mis conciudadanos toda suerte de pesares.

CORIFEO

¿Cómo fuiste inmune al resentimiento de Loxias?

CASANDRA

No convencía a nadie de nada, desde que erré en esto.

CORIFEO

A nosotros, al menos, sí nos parece que vaticinas con credibilidad.

CASANDRA

(Grita; se agita, entre convulsiones en un nuevo trance profético)

¡Ay, ay! ¡Oh, oh, desventura!

¡De nuevo, dentro de mí, el terrible trance de la recta adivinación se arremolina y me sacude con desapacible preludio[94]! ¿No veis a esos jóvenes sentados delante del palacio, semejantes a las figuras de los sueños? ¡Unos niños muertos, como por obra de enemigos, las manos repletas de carne, alimento propio de la casa, y las entrañas con los intestinos —¡fardo digno de compasión!— se les ve llevando, de las que un padre probó. Por ello, aseguro que alguien cavila una

[94] Lo que siente es como una tempestad interior; todo le da vueltas y siente frío.

1225 venganza, un león cobarde[95] que se revuelca en el
lecho, ¡ay de mí!, el perro guardián[96] contra el amo que
ha regresado. El comandante de las naves y destructor
1230 de Ilión tropezárase con el infausto hado de una ruina
1228 clandestina. Ignora cómo muerde la lengua de una
1229 perra odiosa, luego de lamer y enderezar contenta las
1231 orejas. ¡Qué audacia: la hembra es la asesina del
macho! ¿Qué nombre le daría a ese monstruo odioso
para acertar? ¿Una anfisbena[97] o una Escila que habita
1235 en las rocas, quebranto de los marinos, o enloquecida
madre de Hades, que respira guerra[98] sin tregua contra
los suyos? Mas... ¡cómo lanza su alarido de triunfo la
entremetida, como en el desenlace victorioso del combate! ***(Estupefacta)*** ¡Y... parece alegrarse con su regreso salvador!

(Resignada.)

¡Ya da igual todo si no me creéis! ¿A qué pues? Lle-
1240 gará el futuro... y tú, que estás aquí presente, pronto me
llamarás con lástima «¡asaz adivina de verdades!».

CORIFEO

El festín de Tiestes, el de las carnes filiales, creo reconocer y me aterra... ¡y el miedo me sobrecoge al oír palabras que, en verdad, nada tienen de fingidas.
1245 En cuanto a lo demás que acabo de oír, corro a trompicones fuera de la carrera[99].

---

[95] Egisto. Aunque después se le llame «lobo», ahora Casandra se refiere al hecho de que ha usurpado el poder del león, ya que yace en su lecho: el león es símbolo de poder. Egisto es cómplice del crimen, si bien no interviene materialmente en él.

[96] Clitemestra.

[97] Serpiente mítica que tenía una cabeza en cada extremo.

[98] Ares, «guerra», es sinónimo de muerte.

[99] Esquilo acuñó esta metáfora, tomada del mundo del deporte, en concreto de la carrera de carros (cf. *Coéf.,* 514), para traducir en imágenes visuales los estados de agitación emocional. El terror y el nerviosismo se apodera de los ancianos.

CASANDRA

Afirmo que tú presenciarás la muerte de Agamenón.

CORIFEO

¡Oh, desdichada, contén tu boca auspiciosa!

CASANDRA

Mas ningún Peón[100] secunda mis palabras.

CORIFEO

No..., si así va a suceder, pero ¡ojalá que no suceda!

CASANDRA

Tú sigue suplicando, en cambio otros se ocupan de matar.

CORIFEO

¿Qué hombre está urdiendo ese desastre?

CASANDRA

¡Cuán lejos de mis vaticinios te has extraviado!

CORIFEO

Sí, no comprendo los medios del que va a realizarlo.

CASANDRA

Pues, yo, sin embargo, conozco bastante bien la lengua griega.

---

[100] Lit.: «Sanador», epíteto de Apolo.

CORIFEO

¡Y también los oráculos píticos..., sin embargo, son de difícil comprensión!

CASANDRA

(Prosigue el trance.)

¡Ay, ay!
¡Qué fuego es ése! ¡Me invade!

(Grita.)

¡Ay, ay, Apolo Licio, ay, ay de mí!

¡Esa bípeda leona, que se acuesta con el lobo en ausencia del noble león, me va a matar a mí, desdichada! Como quien prepara un veneno, también ella añadirá a su pócima una paga digna de mí. Se ufana, mientras afila el puñal contra su marido, de que va a cobrar su muerte a cambio de mi venida.

(Rompe el cetro y se despoja de sus atributos proféticos.)

¿A qué, pues, seguir llevando estas insignias que me dan risa a mí misma, este cetro y estas ínfulas proféticas en torno al cuello? ¡Te haré pedazos antes de cumplir mi destino! ¡Id a la destrucción antes de que caiga, que yo también os seguiré! ¡Enriqueced de ruina a cualquier otra en mi lugar! ¡Mirad, Apolo mismo es quien me está despojando de las vestiduras de adivina, y, aunque me ha visto, incluso con estos aderezos, expuesta al escarnio tanto de amigos como de enemigos sin diferencia, ya que en vano <profetizaba oráculos fidedignos, no le ha bastado>, sino que aguanté que me insultasen y me llamasen loca vagabunda, mendiga, desgraciada, muerta de hambre! Y ahora, tú, el adivino, después que me hiciste adivina, me empujas a semejante hado de muerte; mas, en lugar del ara paterna, me aguarda el tajo aún caliente

por la sanguinaria matanza del que ha sido troceado. Pero, al menos no vamos[101] a morir sin honor de parte de los dioses, pues otro vendrá a su vez como vengador nuestro, un retoño matricida[102], un vengador de su padre. ¡Un fugitivo, un vagabundo exiliado de esta tierra regresará para dar cima a la ruina de los suyos: el cuerpo boca arriba del padre caído le traerá!

¿A qué, pues, miserable de mí, lamentarme así? Una vez que, ante todo, he visto a la ciudad de Ilión arrostrar las consecuencias de cuanto hizo, y que quienes tomaron la ciudad va a partir[103] de esta guisa... por veredicto de los dioses, iré y las arrostraré: afrontaré la muerte, pues se ha jurado el supremo juramento divino. Conque a las puertas del Hades..., ¡a ésas![104], yo saludo; suplico que me asesten un golpe certero, a fin de cerrar estos ojos sin convulsiones, mientras fluye la sangre con una buena muerte.

CORIFEO

¡Oh, mujer, muy desdichada, pero muy sabia también, largo te has extendido! Si, de fijo, conoces tu propia muerte, ¿cómo te encaminas tan resueltamente hasta el altar cual vaca guiada por un dios?

CASANDRA

¡No hay escapatoria, extranjeros, no por más tiempo!

CORIFEO

Sí, pero... el postrer instante es muy valioso.

---

[101] Este plural se refiere a ella y a Agamenón.

[102] Orestes.

[103] Eufemismo: «partirán» es igual a «dejarán la vida»; por tanto, «morirán». Idéntica expresión en Tuc. II.42.4.

[104] Es decir, las puertas de palacio serán para ella las puertas mismas del Hades. Nueva alusión a un elemento del espacio escénico.

CASANDRA

Ha llegado el día. Poca cosa gano con la huida.

CORIFEO

¡Ea, sábete que eres una valiente y de corazón intrépido!

CASANDRA

El hombre afortunado nunca oye esas palabras.

CORIFEO

... Pero morir gloriosamente es consuelo para el mortal.

CASANDRA

¡Ay de ti, padre, y de tus nobles hijos! Mas me mar-
1305 cho para llorar también en palacio mi destino y el de
1313 Agamenón.
¡Basta ya de vida!
(Al aproximarse al palacio titubea y retrocede.)
¡Ay, extranjeros!
1315

CORIFEO

¿Qué sucede? ¿Qué temor te hace retroceder?

CASANDRA

(Grita de horror.)

¡Ay, Ay!

CORIFEO

¿A qué esos ayes...? A menos que sea una abominación de tu mente.

CASANDRA

¡El palacio respira muerte que chorrea sangre!

CORIFEO

¿Cómo no? Huele a las víctimas del hogar.

CASANDRA

El hedor es semejante al que sale de una tumba.

CORIFEO

(Irónico.)

1312 En verdad, no te refieres al incienso sirio, esplendor para una casa.

CASANDRA

Pero no tiemblo de espanto como ave en la rama. Sedme testigos de ello después de que haya muerto, cuando una mujer muera en lugar de otra mujer..., ¡de mí!..., y un hombre malcasado caiga en lugar de otro. Os suplico este presente de hospitalidad como quien va a morir.

CORIFEO

¡Oh, infelice! Te compadezco por esa muerte vaticinada.

CASANDRA

Una sola palabra aún deseo decir, o quizá mi propio treno. Suplico a la postrera luz del sol..., a los vengadores de mi dueño que los enemigos paguen con

su muerte la mía de igual forma, la de una esclava muerta, fácil presa.

¡Ay, la humana condición! Cuando hay éxito podría compararla a una sombra; si fracasa, una esponja empapada borra el dibujo con su roce. Y esto[105] lo lamento mucho más que aquello.

(Entra en palacio.)

CORO

La prosperidad es insaciable para todo mortal,
mas nadie la niega, la repudia de palacios [señalados
con el dedo, gritando «¡nunca entres!».
También a éste concedieron los bienaventurados [tomar la ciudad de Príamo,
y regresa a casa honrado por la divinidad.
Mas si hoy va a pagar la sangre de antaño
y, muriendo por causa de los que han muerto [106],
dará cima a la reparación de otras muertes [107],
¿quién entre los mortales ufanarse podría
de haber nacido con un destino
indemne al oír esto?

(Se oyen los gritos de Agamenón desde el interior.)

AGAMENÓN

¡Ay de mí, herido soy por certero golpe...!

CORIFEO

(A los demás miembros del Coro.)

¡Callad!... ¿Quién grita lo de «golpe» como si fuera herido certeramente?

---

[105] «Esto» es la condición dolorosa del ser humano; «aquello» es el caso particular de Agamenón.

[106] Por la muerte de Ifigenia.

[107] El festín de Tiestes.

AGAMENÓN

¡Ay de mí, de nuevo, herido por un segundo...!

CORO

(Se escinde en doce voces.)

El hecho parece haberse consumado, a juzgar por los gemidos del rey. Deliberemos si hay alguna segura resolución.

—Yo os digo mi propuesta: convocar a los ciudadanos aquí al grito de «¡a palacio!».

—A mí, en cambio, me parece que entremos cuanto antes y probemos el hecho con la espada aún goteando.

—Yo también comparto esta idea y voto por hacer algo. No es el momento de dilaciones.

—Fácil es de ver, pues son el preludio de que van a obrar signos de tiranía para la ciudad.

—Sí, nos estamos retrasando; en cambio, los que pisotean la gloria de la dilación, no dan descanso a su mano.

—No sé qué decisión tomar para acertar. De quien actúa es propio también trazar un plan.

—Yo también soy de esa opinión, pues encuentro imposible resucitar con palabras al muerto.

—¿Acaso para alargar la vida cederemos de tal guisa a estos conductores que han mancillado el palacio?

—¡Ea, no es soportable! ¡Es mejor morir! Sí, es destino más suave que la tiranía.

—¿Acaso por los indicios de unos gemidos vamos a adivinar que nuestro señor ha muerto?

—Debemos hablar de este asunto cuando lo conozcamos con claridad. Porque el conjeturar es cosa distinta del saber a ciencia cierta.

— Me inclino por la opinión general de conocer con certeza cómo está el Atrida.

(Se encaminan todos hacia la puerta del palacio. Se abre la puerta y aparece Clitemestra sobre el «ecciclema»; sus pies están tendidos los cadáveres de Agamenón y Casandra. La reina, bañada en sangre, porta el arma homicida.)

CLITEMESTRA

Si antes dije muchas cosas, según la ocasión mandaba, no me avergonzaré ahora de decir lo contrario. Porque, si uno trama acciones enemigas contras ene-
1375 migos que pretenden ser amigos, ¿cómo podría tender redes de perdición a una altura superior al salto? ***(Muestra los cadáveres.)*** Mas he ahí el certamen, nunca olvidado desde antiguo, de una vieja querella que me ha llegado, aunque después de un tiempo.
Conque aquí estoy en pie, donde le asesté el
1380 golpe..., sobre los hechos consumados. Así lo hice, y no voy a negarlo, para no huir ni evitar la muerte. Alrededor le extendí una red sin fin como de peces..., ¡ruinosa riqueza de vestido! Le golpeo dos veces, y
1385 con dos gemidos aflojó sus miembros. Y, ya caído, le propino un tercero, gracia votiva del Zeus de bajo tierra, salvador de cadáveres[108]. Así exhala su alma al caer, y, saliéndole a borbotones la rápida inmolación
1390 de la sangre, me alcanza con la oscura lluvia de su rojo rocío, mientras me alegraba no menos que la miés con
1392 la humedad de Zeus en los dolores de parto de la
1395 vaina. Y si posible fuera, para verter libaciones sobre un cadáver entre las cosas disponibles, sería justo..., más que justo sí, verterlas sobre éste. ¡Tamaña crátera de maldades execrables había colmado ése, y, a su
1398 vuelta, él mismo se la ha bebido!
1393 Así están las cosas, ancianos de Argos aquí presen-
1394 tes. ¡Alegraos, si es que vais a alegraros, mas yo me ufano!

CORIFEO

1399 Nos pasma tu lengua..., ¡qué lenguaraz..., tú que te jac-
1400 tas con tales palabras sobre tu marido!

---

[108] Sacrílega asociación de ideas. Este Zeus no es otro que el mismo Hades.

CLITEMESTRA

Me probáis como a una mujer insensata; en cambio, yo hablo con corazón sereno a quien conoce. *(Aparte.)* Me da igual que tú quieras elogiarme o censurarme. ¡Éste es Agamenón, mi esposo, ya cadáver, obra de esta mano derecha, justa ejecutora! Éstos son los hechos.

CORO

¡Oh mujer! ¿A qué mal *[Estr. 1]*
alimento criado en la tierra, o a qué bebida
salida del refluente mar, para degustarlos,
has puesto encima esta especia[109]*, la maldición de un pueblo?*
¡Le has repudiado, le has troceado, mas quedarás sin patria,
peso odioso para los ciudadanos!

CLITEMESTRA

Ahora sí me sentencias al destierro de la ciudad y a soportar el odio de los ciudadanos y las maldiciones del pueblo, aunque antaño nada oponías a ese hombre, quien, sin los honores debidos, cual si de la muerte de una res fuera, aun habiendo abundantes ovejas en sus lanudos rebaños, sacrificó a su propia hija..., ¡mi más querido parto!, como conjuro de los vientos tracios. ¿No es a éste al que debisteis haber desterrado de esta tierra en reparación de sus manchas? Como oyente de mis obras, eres un juez severo. Te digo que me amenaces de tal modo que, preparada como estoy, de igual

109 Imagen culinaria. Probablemente se trata de una especia aromática que servía para dar color y sabor a las viandas, cf. Z. Pavlovski, *PP* 244 (1980), 36-38.

a igual, tomes el poder si me vences por la fuerza. Pero si por ventura la divinidad determina otra cosa, conocerás con tardío aprendizaje la prudencia.

CORO

Eres una ambiciosa, *[Ant. 1]*
y hablaste con desprecio, lo mismo que
tu mente desvaría por un destino que chorrea sangre:
¡Bien se ve en tus ojos la deserción de la sangre!
En represalia, privada de los tuyos, todavía
habrás de pagar golpe por golpe.

CLITEMESTRA

Y tú vas a escuchar la propiedad de mi juramento. ¡Por la Justicia cumplida en mi hija, por la Ruina y la Erinia, en cuyo honor he degollado a éste! Ningún atisbo de miedo pisa mi casa mientras Egisto siga encendiendo el fuego de mi hogar, si me es fiel como antaño. Porque éste es el escudo no pequeño de nuestro arrojo. ***(Señala el cuerpo de Agamenón.)*** ¡Ahí yace el que mancilló a esta mujer[110], el embeleso de las Criseidas al pie de Ilión! ***(Ahora señala a Casandra.)*** Y ella, ésa de ahí, es su cautiva, sí la vidente y compañera de lecho, su fiel concubina intérprete de agüeros, ¡la fregona de los navales bancos! No han logrado lo que no merecieran: él así, ella, en cambio, cual un cisne entonando el postrer lamento de muerte..., ¡la amante de ése!..., ahí yace; mas, por lo que a mí respecta, esta unión me ha reportado la guinda de mi pastel.

CORO

[Estr. 2]

¡Ay! ¡Qué muerte, con presteza, no muy dolorosa,
ni de espera en el lecho,

---

[110] Coloquialismo. Se refiere a sí misma.

podría venir trayendo entre nosotros el sempiterno
sueño infinito, ahora que ha sucumbido
ese guardián amabilísimo,
y que tanto ha padecido por culpa de una mujer:
¡y que a manos de una mujer perdió la vida!

¡Ay, Ay! Loca Helena, ***(Estribillo)***

tú sola esas muchas, esas muchísimas
vidas arruinaste al pie de Troya!
Hoy cumplida corona inolvidable te ceñiste
por una sangre indeleble, ¡aquella Discordia
inexpugnable[111] *que antaño había en palacio, miseria*
[de un marido!

CLITEMESTRA

No impelas un destino de muerte abrumado por esto,
ni contra Helena revuelvas tu resentimiento
como destructora de hombres, como si sólo ella
las vidas de muchos dánaos hubiera aniquilado
causando un dolor irrestañable.

CORIFEO

¡Espíritu que caes sobre el palacio *[Ant. 2]*
y los gemelos Tantálidas,
y poderío de parejo talante proveniente de mujeres,
que muerde el corazón [112]*, contra mí detentas!*
¡Posado sobre el cadáver,
cual cuervo odioso, te ufanas, fuera de tono,
de cantar un <amargo> canto!

---

[111] El crimen de Atreo y sus consecuencias.

[112] Al igual que los Atridas Agamenón y Menelao ejercían un «poder de dúplice trono», también el poderío de Helena y Clitemestra arruinará el hogar familiar.

CLITEMESTRA

Ahora sí has enderezado la opinión de tu boca,
al invocar al demón tres veces engordado de esta
[estirpe.
Por éste, el ansia de lamer sangre retorna; y antes de
que cese la vieja lesión, <llega> nueva pus.

CORIFEO

¡A qué grande demón para esta casa **[Estr. 3]**
y de cólera abrumadora ensalzas
—¡Ay, ay, triste cuento!— insaciable de un destino
[aciago,
Ay, ay, por voluntad de Zeus,
el responsable de todo, el autor de todo!
¿Qué se cumple sin Zeus para los mortales?
¿Cuál de estos hechos no es mandato divino?

[Estribillo 2]
¡Ay, ay, rey, rey! ¿Cómo te lloraré?
¿Qué te diré desde la amistad de mi corazón?
¡Que yazgas entre esa tela de araña
con impía muerte exhalando la vida,
ay, de mí, en ese lecho no de libre,
por dolosa muerte sometido
a mano con hacha de doble filo.

CLITEMESTRA

Afirmas que esto es obra mía;
mas no digas que yo soy la esposa de Agamenón,
sino que fue, en la apariencia de la mujer de este
[cadáver
el viejo, el fiero espíritu vengador
de Atreo, ¡cruel banqueteador!,
quien ofrendó a éste en pago, a un adulto por unos
[niños sacrificando.

CORO *[Ant. 3]*

¿De que eres inocente
de este crimen quién será testigo?
¿Cómo, cómo? Pero... ¡el espíritu vengador que
[procede de un padre podría ser tu cómplice!
Entre regueros de sangre
familiar fuerza su camino
el negro Ares, hasta donde, en su avance, justicia
por la sangre coagulada de niños devorados cobrar
[pueda.

(Estribillo 2)

¡Ay, ay, rey, rey! ¿Cómo te lloraré?
¿Qué te diré desde la amistad de mi corazón?
¡Que yazgas entre esa tela de araña
con impía muerte exhalando la vida,
ay de mí, en ese lecho no de libre,
por dolosa muerte sometido
a mano con hacha de doble filo

CLITEMESTRA

No creo que su muerte haya sido de hombre no libre;
<ni le cupo en suerte una muerte traicionera de forma
[injusta;>
pues ¿acaso él no provocó dolosa ceguera a esta
[casa?
a mi retoño, salido de él,
a mi muy llorada <hija,
a Ifigenia, sacrificó su padre>:
al hacer lo que creyó digno, sufrió lo que merecía;
¡que no presuma de nada en el Hades,
porque con una muerte a espada ha pagado lo que
[comenzó!

CORO *[Estr. 4]*

No sé..., privado de la diestra
solicitud de mi mente,

adónde volverme mientras la casa se derrumba.
Temo el estallido sangriento, que sacude la casa,
de este chaparrón. Mas cesa el aguacero:
en nombre de Justicia un nuevo motivo de quebranto
[amola
en otras amoladeras la Moira.

[Estribillo 3]

¡Ay, tierra, tierra, ojalá me hubieras acogido
antes de ver a éste bañera de paredes de plata
ocupando por camastro!
¿Quién le sepultará? ¿Quién le cantará el duelo?
¿Acaso te atreverás tú a hacerlo, tú que mataste
a tu propio esposo... a llorarle
y a su alma ingrata gratitud
tributar injustamente a cambio de sus grandes
[hazañas?
¿Quién el elogio fúnebre sobre este varón divino
en cantar con lágrimas,
con sinceridad de corazón, se esforzará?

CLITEMESTRA

No te incumbe cuidarte de esta cuita. A nuestras
[manos
cayó, murió, y lo sepultaremos
no con los lamentos de los de fuera[113];
antes bien, su hija Ifigenia, con alegría,
como es menester, saliendo al encuentro del padre
hasta el presuroso cauce de los dolores[114]
y echándole alrededor los brazos, le besará.

---

[113] Ambigüedad. Aunque Clitemestra entiende que será enterrado por sus familiares, implícitamente se alude a la llegada de Orestes en la segunda obra de la trilogía.

[114] El Aqueronte, el río que las almas de los difuntos debían cruzar para llegar al Hades.

CORO

[Ant. 4]

Este ultraje a ultrajes responde,
mas, ¡difícil es juzgar:
acusa al que acusa, paga el que mata!
Mientras Zeus permanezca en su trono, permanecerá
«el que la hace la paga». Es ley divina[115]*.*
¿Quién podría extirpar de palacio la semilla maldita?
¡Clavada está esta raza a la ruina!

CLITEMESTRA

Alcanzaste con veracidad ese dicho divino; mas yo
deseo concertar juramento con el demón de los
[Plisténidas
que aceptó estos hechos, aun siendo insoportables,
pero, en el futuro, que se vaya de esta casa
a desgastar a otro linaje con muertes intestinas.
A mí, de los bienes una pequeña parte me basta,
si consigo arrancar de palacio la locura de estas
[muertes mutuas.

(Sale Egisto.)

EGISTO

¡Oh, propicio resplandor de un día portador de justicia! Ahora ya podría decir que los dioses, vengadores de los mortales, vigilan los males de la tierra, al ver a este hombre ahí tendido entre los bordados peplos de las Erinis —felizmente para mí—, pagando las fechorías de la mano paterna.

Porque Atreo, dirigente de esta tierra, el padre de éste, a Tiestes..., ¡a mi padre, por decirlo claramente,

[115] La ley del Talión.

a su propio hermano, mientras competían por el poder, lo desterró de su casa y su ciudad! Y, cuando un día regresó como suplicante del hogar, el desdichado Tiestes descubrió para su sorpresa un destino seguro, a fin de no ensangrentar el suelo patrio, si moría precisamente él. Pero, como presentes de hospitalidad, el impío padre de ése, Atreo, con más ansiedad que amistad —fingiendo celebrar con regocijo un día de banquete— ofreció a mi padre el festín de las filiales carnes..., troceó los pies y los dedos de las manos, y, sentado lejos de los comensales, a la cabecera de la mesa, le insta a degustarlos; y él, tomando al punto, en su ignorancia, las partes irreconocibles de los suyos, las come, ¡manjar insalubre, como ves, para esta casa! Y, después, cuando comprende que su acción era inicua, lanzó un quejido, desplomóse vomitando el degüello e impreca sobre los Pelópidas un destino insoportable, a la vez que daba una patada al banquete junto con esta maldición: ¡así muera la estirpe entera de Plístenes»!

He aquí por qué motivos veis caído a éste. Y yo soy el justo zurcidor de esta muerte, porque junto con mi desdichado padre me desterró a mí, que era el decimotercer hijo, cuando todavía era un crío de pañales. Pero, ya crecido, la Justicia me volvió a traer, y, aunque estaba ausente, he alcanzado a ese hombre, que había urdido toda la argucia de aquella insensatez. Así es que incluso la muerte me resulta hermosa, ahora que veo a éste cogido en las redes de la Justicia.

CORIFEO

(Indignado.)

¡Egisto, no respeto que uno se insolente en la desgracia! ¿Tú afirmas que mataste por tu propia voluntad a este hombre, y que tú solo has ideado este lastimoso crimen? Te aseguro que en la hora de la justicia tu cabeza no esquivará —¡sábelo bien!— las imprecaciones de lapidación lanzadas por el pueblo.

EGISTO

¿Dices esto tú que te sientas en la última bancada, cuando gobiernan los que van en el puente de la nave? ¡Aunque seas un viejo, ya sabrás cuán pesado es aprender para uno de tu edad, cuando se te ha pedido discreción! Las cadenas y los tormentos del hambre son los más excelentes médicos de las mientes para enseñar incluso a la vejez. ¿No lo ves con tus ojos? No cocees contra el aguijón, no sea que te lastimes al golpearlo.

CORIFEO

¡Mujer![116] ¿Tú, un ocioso, que mancillaste a los que ha poco regresaban de la guerra, a la par que el lecho de un esposo, ideaste semejante muerte para el general del ejército?

EGISTO

También estas palabras serán inicio del llanto. Tienes una lengua contraria a la de Orfeo. Sí, él lo arrastraba todo con su canto..., de puro placer; tú, en cambio, que ya me estás irritando con tus necios ladridos, serás arrastrado. Cuando te someta, parecerás más manso.

CORIFEO

¡Como si tú me fueras a ser el tirano de los argivos, tú que, cuando planeaste la muerte contra éste, no tuviste el valor de ejecutar el crimen con tu propia mano!

---

[116] En su relación afectiva con Clitemestra, él ha sido la mujer y aquélla el hombre. El insulto además alude a su cobardía, ya que ha permenecido siempre en palacio escondido como una mujer.

EGISTO

Sí, porque el engañarle era, obviamente, cosa de la mujer. Yo era enemigo antiguo..., por tanto sospechoso. Pero con sus bienes intentaré dominar a los ciudadanos, y al que no obedezca lo unciré a pesado yugo; ¡no será como un potro portador de brida, ahíto de cebada, sino que la odiosa hambre, que cohabita con la oscuridad, lo ablandará!

CORIFEO

¿Por qué, entonces, no ensartaste a este hombre tú mismo, a despecho de tu cobarde entraña, sino que contigo lo mató una mujer, mácula de esta tierra y de los dioses autóctonos? ***(Aparte.)*** ¿Acaso en algún lugar ve Orestes la luz para que, tras retornar aquí con propicio hado, se convierta en todopoderoso matador de esos dos?

EGISTO

Pues que tú pretendes obrar y decir eso, pronto aprenderás.

CORIFEO

(Al Coro.)

¡Ea, compañeros de fila, ya no está lejos nuestro trabajo!

EGISTO

(A la guardia que le acompaña.)

¡Ea, pues! ¡Que todos tengan la espada lista !

CORIFEO

(Les hace frente.)

¡Vamos! ! Yo también estoy listo! ¡No rehúso morir!

EGISTO

Hablas de morir a quienes lo aceptan. Mas preferimos el azar.

(Sale Clitemestra.)

CLITEMESTRA

(Grita a Egisto para que se detenga.)

¡No...! ¡Oh, el más querido de los hombres..., no cometamos nuevos males! En verdad, incluso éstos son ya muchos para segarlos, ¡desventurada siega! ¡Sí, ya hay sobradas miserias! ¡Dejemos de ocasionarnos nuevos daños!

(Al Coro.)

¡Marchaos, respetables ancianos, a vuestras casas, antes de sufrir cediendo a lo preestablecido: <¡del destino no hay escapatoria, pues está ahí y aguarda su> oportunidad! Hemos hecho lo que debíamos. Mas si hubiera un remedio para estos sufrimientos, lo aceptaríamos, una vez que hemos sido golpeados cruelmente por la pesada pezuña del demón. Así es la palabra de una mujer, si alguien se digna escucharla.

EGISTO

Pero... ¡que éstos desaten contra mí así su fatua lengua y que lancen tales palabras tentando a la suerte! ¡Y que, por el yerro del prudente juicio, insulten al que manda...!

CORIFEO

No sería propio de argivos adular a un malvado.

EGISTO

Yo todavía te perseguiré en días venideros.

CORIFEO

¡No, si por ventura un demón traza a Orestes el camino hasta aquí!

EGISTO

Ya sé yo que los desterrados se alimentan de esperanzas.

CORIFEO

¡Continúa, engorda, mancillando la justicia mientras puedes!

EGISTO

Sábete que me pagarás desagravio por esta locura.

CORIFEO

¡Ufánate, cacareando como un gallo delante de la hembra!

CLITEMESTRA

No des importancia a esos inútiles ladridos. Tú y yo lo dispondremos todo, ya que ambos somos dueños, dignamente, del palacio.

ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA

Prólogo [1-21: Orestes]
Párodo [22-83: tres estrofas + antistrofas + epodo]
Episodio 1.° [84-584]

1. 84-151: Electra-Corifeo
2. 152-163: canto astrófico del Coro.
3. 164-211: Electra-Corifeo
4. 212-305: Orestes-Electra-Corifeo
5. 306-314: *anapestos* del Corifeo.
6. 315-478: canto de Orestes-Electra-Coro + anapestos intercalados del Corifeo.
7. 479-584: Orestes-Electra-Corifeo.

Estásimo 1.° [585-652: cuatro pares estróficos]
Episodio 2.° [653-782]

1. 653-667: Orestes-Criado.
2. 668-718: Clitemestra-Orestes
3. 719-729: *anapestos*-Corifeo.
4. 730-782: Corifeo-Nodriza.

Estásimo 2.° [783-837: cuatro estrofas + antistrofas + mesodo]
Episodio 3.° [838-934]

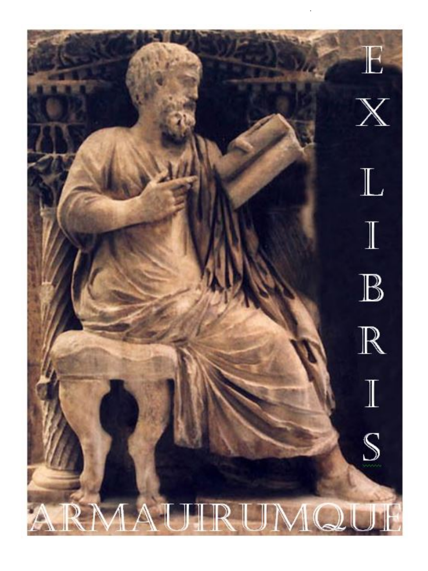
1. 838-854: Egisto-Corifeo.
2. 855-868: *anapestos*-Corifeo.

3. 875-891: Clitemestra-Criado.
4. 892-898: Orestes-Clitemestra.
5. 899-907: Orestes-Pílades.
6. 908-934: Clitemestra-Orestes.

Estásimo 3.° [935-972: dos estrofas + dos antistrofas + dos mesodos]

Éxodo [973-1076]

1. 974-1064: Orestes-Corifeo
2. 1065-1076: *anapestos*-Corifeo.



PERSONAJES DEL DRAMA

Orestes
Pílades
Electra
Criado
Clitemestra
Nodriza
Egisto
Coro de ancianas, esclavas de palacio

PERSONAJES MUDOS:

Servidores de Orestes
Criadas de Clitemestra

(LA ESCENA: Palacio de los Atridas. El frontal de la escena presenta una puerta central; por los laterales se da acceso al gineceo. En el centro de la «orquestra» hay un altar que desempeña las funciones de tumba de Agamenón. Entran por la izquierda, desde el exterior, Orestes y Pílades —este último como personaje mudo—. Avanzan hacia la tumba. Orestes pronuncia el prólogo en tono de plegaria.)

ORESTES[1]

(Fr. 1) ¡Hermes subterráneo, que vigilas el poder[2] de mi padre, sé mi salvador y aliado, te lo suplico! He llegado a esta tierra y regreso...

---

[1] El principio de ***Coéforos*** está perdido en el ms. M. Las ediciones modernas restauran una serie de versos a partir de importantes testimonios antiguos. Aunque es difícil establecer cuánto se ha perdido del prólogo original, quizá sean unos diez versos (cf. A. Turyn, ***The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus***, Nueva York, 1943, pp. 18 ss.). La nueva edición teubneriana de M. L. West, que nosotros seguimos, amplía el número de los fragmentos posiblemente pertenecientes a éste. El orden de los frss. ya fue defendido por el propio West con anterioridad a la publicación de su edición (cf. ***LCM*** 10 [1985], pp. 130-31. Probablemente, el prólogo giraría en torno a la misión que Apolo encomendó a Orestes, esto es: vengar la muerte de Agamenón, aunque no sería imprescindible que nuestro protagonista hiciese mención expresa de tal hecho. Al principio de la obra el joven invoca a los poderes ctónicos, ya que Esquilo le ha concebido como el instrumento de la venganza de su padre, pero Apolo no aparecerá hasta después. Posteriormente, West (***Studies in Aeschylus***, Stuttgart, 1990, pp. 228-233) propone los siguientes suplementos, que traducimos para la mejor comprensión de tan lagunoso texto:

«¡Hermes subterráneo, que vigilas el poder de mi padre, sé mi salvador y aliado, te lo suplico! Porque he regresado a esta tierra y vengo *<a este solar argivo, con este propósito: para ser vengador, con ayuda de los dioses, de mi padre>* él que a manos de una mujer, entre furtivos engaños, violenta y deshonrosamente pereció. *<Y ahora, hasta allí abajo, junto a él estas palabras que te digo llévalas, Hermes, y aunque esté bajo tierra, ¡ojalá me escuche mientras digo cuánto me alegraría también si me escuchara!*

Mas, sobre el terraplén de esta tumba clamaré a mi padre que me escuche, que me preste atención. *<Éste soy yo, tu hijo, el desdichado Orestes: he regresado, tras un largo tiempo, del exilio a Argos, a esta queridísima tierra. Y ha rato que, atravesando los límites del país>*, acabo de entregar como presente por mi crianza este bucle a Inaco, y este segundo por mi dolor *<como homenaje tuyo te entrego en la rocosa llanura de esta tierra, padre, ante tu tumba, para que de mi mano aceptes en el tiempo futuro esta gracia de la honra debida>*. Y, puesto que no estuve presente para llorar, padre, tu muerte, ni tendí la mano en el traslado del cadáver, *<¡ea, oh tú que fuiste otrora la más poderosa majestad de los helenos, si en verdad te preocupa tu hijo, tu honra y tu casa, ayúdame en tu propicio entendimiento para que sea tu vengador, en justicia, y yo mismo ejerza el poder en el trono de mi padre!*

[2] *'Krátos'*, «autoridad real», no se refiere al poder de Zeus o al de Agamenón, sino al poder que detentan Clitemestra y Egisto, mencionado al final del **Agamenón** [1673] y que Orestes pretende recuperar

3a *(Fr. 2)* (con el deseo de honrar a mi padre)
b *(Fr. 3)* ... violentamente a manos de una mujer,
c con furtivo engaño, <e infamado> pereció.../

(Fr. 4) Mas sobre el terraplén de esta tumba clamaré a mi padre que me escuche, que me preste atención.../

(Fr. 5) <ofrezco> este bucle a Ínaco por mi crianza, y este segundo por mi dolor.../

7a *(Fr. 6)* ... <en la rocosa llanura>.

(Fr. 7) pues no estuve presente para llorar, padre, tu muerte ni tendí la mano en el traslado del cadáver.

(Un cortejo fúnebre sale de palacio y se dirige hacia el túmulo.)

¿Qué cosa estoy viendo? ¿Qué reunión de mujeres es ésta que avanza cubierta con negros velos? ¿A qué infortunio podré asemejarlo? ¿Acaso se ha abatido sobre palacio una nueva desdicha? ¿O acierto imaginando que traen estas libaciones a mi padre, apaciguamiento para los subterráneos?.....¡No puede ser otra cosa! ¡Sí! Paréceme que también mi hermana Electra se acerca con triste duelo en el semblante. ¡Oh, Zeus, haz que yo pueda vengar la muerte de mi padre, y sé mi aliado de grado! ***(Aparte.)*** Pílades, quitémosnos de en medio, para que pueda saber con claridad qué plegaria de mujeres es esa de ahí.

(Se esconden tras el túmulo.)

CORO

Arrojada de palacio salí *[Estr. 1]*
como conductora de libaciones con el agudo golpe [de mi mano.
Muéstranse las mejillas rojas por los arañazos,
por el surco recién cortado de mi uña,

(durante toda mi vida de quejidos se apacentó
[mi corazón)
y los jirones de los tejidos, que destruye el lino,
han estallado por el dolor,
las pectorales prendas de unos velos batidos
por infortunios que no mueven a risa.

[Ant. 1]

Porque altísono, espeluznante, el <Febo> de la casa,
un ensueño adivino, exhalando resentimiento desde el
[sueño,
intempestivo alarido de terror
desde lo más profundo de palacio dejó escapar,
que pesado cayó sobre las estancias femeninas.
Mas los intérpretes de tales quimeras,
fiadores de parte de la divinidad, vociferaban
que los de bajo tierra acusan furiosamente
a los asesinos y que están encolerizados con ellos.

[Estr. 2]

¡Tal es la ingrata gracia, exorcismo de males
ay, Tierra madre, que a buscar me empuja
una impía mujer! —Temo proferir estas palabras—:
pues, ¿qué rescate hay para la sangre derramada?
¡Ay, hogar ahíto de miserias!
¡Ay, desolación de casa!
¡Tinieblas sin sol, odiosas a los mortales,
ocultan la morada
por la muerte de su dueño!

[Ant. 2]

La majestad[3] *otrora inconquistable, indómita,*
[invencible,

---

[3] *Σέβας*, «majestad», se refiere a Agamenón y aúna las ideas capitales de 'majestad' y 'reverencia', cf. ***Eum.*** 545, 690; ***Supl.***, 707; ***Agam.***, 258, 785; S. ***Ant.***, 166.

que los oídos y el corazón del pueblo penetraba,
hoy es ido; mas todos temen. ¡El éxito!
eso es dios entre los mortales, y más aún que un
[dios.
Pero la balanza de la justicia visita,
rauda, a unos en vida,
otras veces, el dolor que en el crepúsculo
se demora aguarda para brotar,
y a otros los alcanza noche infructuosa.

[Estr. 3]

Y cuando la sangre ha sido bebida por la nodriza
[Tierra,
la carnicería vengadora se cuaja, no fluye,
sino que una perenne obcecación
distrae al responsable
y una vigorosa enfermedad...

[Ant. 3]

Mas para quien mancilla las alcobas doncelliles
no hay remedio, aunque todos los ríos en un solo
[curso
vinieran a dar,
para purificar la sangre que mancha
las manos, en vano lavarían.

[Epodo]

Pero yo... (ya que los dioses forzaron
la necesidad a una ciudad sitiada, pues lejos de la
[casa
paterna a un hado servil me redujeron)
he de aceptar los hechos justos e injustos
que convienen a los dueños de mi vida, con violencia
de mis sentimientos:
¡dominar este odio amargo!
Y lloro tras el velo
por el destino inútil [4] *de mis señores,*
helada de miedo por dolores ocultos.

---

[4] Probablemente aluda a Agamenón y su muerte, no a Orestes ni al adulterio de Clitemestra.

ELECTRA[5]

(Se detiene ante la tumba y se vuelve al Coro.)

¡Mujeres esclavas, que tenéis el cuidado de palacio, ya que me asistís como acompañantes en este rito de súplica, sed también mis consejeras en esto! ¿Qué diré al derramar estas libaciones sepulcrales? ¿Cómo decir palabras razonables? ¿Cómo rogar a mi padre? ¿Acaso podré decir que las traigo de parte de una amada a su amado, de una esposa a su esposo[6]..., sí, de parte de mi madre? ¡No tengo valor para ello, ni sé qué decir cuando derrame esta ofrenda sobre la tumba de mi padre...! ¿O quizá repetiré estas palabras, según es costumbre entre los hombres, *a los que envían estas honras corresponda una recompensa y un presente apropiado a sus bellas acciones?* ¿O, callada, sin honra tal como murió mi padre, derramaré este líquido, efusión que bebe la tierra y me iré de nuevo sin volver la vista atrás, cuando haya arrojado la vasija, como quien arroja los restos sacrificiales? ¡Amigas, sed copartícipes de este consejo, pues en palacio abrigamos un odio común! No lo ocultéis dentro del cora-

---

[5] Compartimos la opinión de Garvie, p. 69, según la cual Electra no ha entrado en palacio y vuelto a salir ahora, sino que, tras irrumpir en escena a la cabeza del Coro, ha permanecido en silencio mientras éste entona el párodo. Electra se muestra tan reacia como sus compañeras a realizar el rito en nombre de su madre. Además, considera una doble alternativa: 1) o bien cumplir el ritual de un modo convencional, con frialdad y sin convencimiento, o 2), en silencio, de una manera ignominiosa para la oferente (es decir, su madre). Pero el Coro añade una tercera muy importante para el curso global de la acción: que ella eleve sus súplicas con sinceridad, pero por el regreso de los amigos de Agamenón y el castigo de los asesinos. Es la primera vez, en esta obra, que el Coro interviene directamente en el cambio de actitud de un personaje, como hará después con la Nodriza cuando sea preciso que altere el contenido de su mensaje. Puesto que el público ha visto ya a Orestes exponiendo sus planes, la ironía trágica y la tensión están aseguradas.

[6] Intentamos reproducir, en lo posible, la intencionada yuxtaposición expresiva y antitética que sugiere el orden de palabras del verso original con toda su carga irónica.

zón por temor a alguien, pues lo que está destinado aguarda tanto al libre como al que está sometido a la mano de otro. ¡Habla, si tienes alguna cosa mejor que ésta para decir!

CORIFEO

Por respeto a la tumba de tu padre, como si fuera un altar —pues me lo ordenas—, te hablaré de corazón.

ELECTRA

¡Habla, tal como respetas la tumba de mi padre!

CORIFEO

Entona palabras propicias por tus leales, mientras viertes libaciones.

ELECTRA

Pero ¿a cuál de los amigos me dirigiré como tales?

CORIFEO

Primero a ti misma y a quien odie a Egisto.

ELECTRA

Entonces por mí y por ti elevaré estas súplicas.

CORIFEO

¡Tú ya sabes eso, reflexiona en tu interior!

ELECTRA

¿A quién más añadiré a este partido?

CORIFEO

Acuérdate de Orestes, aunque esté ausente.

ELECTRA

¡Bien está eso..., me has aconsejado bien!

CORIFEO

Ahora al acordarte de él, sobre los responsables del crimen[7]...

ELECTRA

¿Qué diré?... Sé mi intérprete, enseña a una inexperta.

CORIFEO

... que sobre ellos caiga un demón o un mortal.

ELECTRA

¿Te refieres acaso a un juez o a un vengador?

CORIFEO

Di sin más: uno que dé muerte por muerte.

ELECTRA

¿Y es piadoso pedir esto de parte de la divinidad?

---

[7] Aposiopesis o interrupción. El v. 117 resume y desarrolla lo dicho en 115. La frase continúa en 119. La construcción es exigida, en parte, por la propia esticomitía, pero también indica el nerviosismo y excitación de Electra. Comprende muy bien lo que quiere decir la Corifeo, pero se resiste a ser ella la primera que mencione la necesidad de matar a los criminales (cf. Garvie, p. 74).

CORIFEO

¿Cómo no, devolver al enemigo mal por mal?

ELECTRA

(Con la copa en la mano inicia el ritual fúnebre: vierte libaciones sobre la tumba y eleva su plegaria al padre.)

<....> ¡Supremo heraldo de los de arriba y los de abajo, <asísteme>, Hermes subterráneo, invocando por mí a los demones infernales..., que escuchen mis plegarias, centinelas de mi casa paterna, y a la misma tierra, que pare todo ser vivo y, cuando los ha criado vuelve a recibir preñez de ellos. Yo, mientras derramo estas libaciones en honor de los muertos, digo implorando a mi padre: «¡Compadécete de mí y de tu Orestes, enciende una luz en casa! ¡Sí, porque hoy vamos errantes, vendidos por la que nos dio a luz, y un hombre recibió a cambio, perfidísimo[8], que es corresponsable de tu muerte! Yo esclava a mi vez, y Orestes ha sido despojado de sus bienes, mientras ellos se alegran, insolentemente, sobremanera con el fruto de tus esfuerzos. ¡Que regrese Orestes con un buen hado, te lo suplico, padre, escúchame! Y a mí concédeme que sea mucho más virtuosa que mi madre y más piadosa en mis acciones.» Para nosotros profiero estas súplicas, pero para nuestros enemigos pido, padre, que aparezca tu vengador y que los asesinos paguen con una justa muerte. Esto es lo que te encomiendo en medio de mi súplica de males, profiriendo contra aquellos esta imprecación mortal. ¡Sé nuestro conductor[9]

[8] Los manuscritos concuerdan unánimente en incluir aquí el nombre de Egisto, *Αἴγισθον,* pero creemos, con West (***Studies***..., p. 236) que se trata de una glosa sobre un posible *ἔχθιστον,* ya que parece claro que Electra desea evitar a toda costa mencionar al odioso criminal, lo mismo que ha hecho más arriba cuando sólo se ha referido a su madre. Por el contrario, en esta tirada menciona tres veces a Orestes.

[9] Electra invoca al padre muerto, pero, como sugiere Garvie, p. 80, el adjetivo «*πομπός* «conductor», es más apropiado en el contexto de una súplica cuyo destinatario fuera Hermes. Probablemente, en la mente de la protagonista se han cruzado dos ideas: la plegaria al padre y al dios, los únicos que pueden atender sus ruegos.

de los bienes de abajo, junto con los dioses, la Tierra y la Justicia triunfal!

Sobre estas plegarias derramo además esta libación[10]. ***(Vierte las libaciones.)*** Que vosotras las coronéis con flores de lamentos, es costumbre, entonando el peán[11] del muerto.

CORO

Romped en resonante llanto fúnebre
por el señor que ha caído
ante este baluarte de las buenas, mas de las malas
disuasora polución abominable,
libaciones que se han vertido.
Pero, ¡escúchame, majestad,
escúchame, oh señor, desde tu débil entendimiento!
¡Ay, ay, ay de mí!
¡Ay! ¿Quién será el varón esforzado con la lanza que
[vendrá
como libertador de la casa, y un arco escita flexible
entre sus manos blandiendo en una acción de Ares
y flechas aferrando junto al filo?

ELECTRA

164 Mi padre ya posee las libaciones que la tierra bebe... ***(Queda perpleja unos instantes mientras ve algo sobre***
166 ***el túmulo.)*** Pero... ¡compartid otra nueva noticia!

---

[10] Con este gesto se completa el ritual ante la tumba de Agamenón. La libación es un complemento, un añadido a la imprecación inicial; cf. Hom., *Od.* XI. 26 ss.; S. *Ant.* 431; *EC* 479.

[11] Oxímoro. El «peán» es un canto de júbilo y alegría entonado tras una victoria, o al principio de una batalla que se prevé favorable, o incluso junto a las libaciones tras un banquete. Los lamentos de la muchacha son por el pasado, en tanto que la idea del peán apunta hacia la victoria que Electra espera obtener cuando se cumpla su venganza. Tal simbiosis de ideas contradictorias es típica de una trilogía en la que la esperanza y la desilusión se entremezclan por doquier con los lamentos. Cf. I. Rutherford, *QUCC* 44 (1993), pp. 80-81

CORIFEO

(Muy agitada.)

¡Habla! Mi corazón salta de terror.

ELECTRA

¡Veo un rizo cortado..., ahí... sobre la tumba!

CORIFEO

(Sorprendida)[12]

¿De qué hombre? ¿O de qué doncella de ceñido talle?

ELECTRA

¡Fácil es de inferir para cualquiera!

CORIFEO

(Irónica)[13]

¿Cómo, pues, yo, una vieja, puedo aprender de una joven?

ELECTRA

¡No hay quien puede habérselo cortado, excepto yo!

CORIFEO

Sí; enemigos[14]..., a quienes convenía mostrar su dolor con el cabello.

---

[12] La sorpresa está justificada, ya que, como se sabe, por voluntad de Clitemestra, la tumba había sido dejada en un completo abandono. La pregunta, por otro lado, es obvia: ¿quién es el donante de tan inesperada ofrenda?

[13] La anciana cree que un rizo del cabello no es una prueba concluyente.

[14] No comprende la insinuación y piensa sólo en los miembros de la familia real, o mejor dicho en los asesinos, pero bien sabemos que éstos no sienten el más mínimo dolor por Agamenón.

ELECTRA

(Toma el rizo. Tono insistente.)

Pero, si puede verse... ¡Es muy parecido el plumón[15]!

CORIFEO

(Intrigada.)

... ¿A qué cabello? Eso es lo que quiero saber.

ELECTRA

¡... al mío!... ¡Es exactamente igual..., mira!

CORIFEO[16]

¿No estarás diciendo que esta furtiva ofrenda es de Orestes?

ELECTRA

¡Sí ! ¡Mucho se parece a sus rizos!

CORIFEO

Y, ¿cómo...? ¿él se ha atrevido a venir aquí?

ELECTRA

Ha hecho enviar, primero, un mechón de pelo como homenaje a su padre.

---

[15] Acerca el rizo a sus propios cabellos en la confianza de sugerir a la Corifeo la idea de algún tipo de lazo físico o parentesco entre ella y el donante.

[16] La forma de encabezar la pregunta es la habitual cuando se espera una respuesta negativa. La Corifeo comprende las palabras de Electra, pero se resiste a creerlas.

CORIFEO

No es menos lamentable eso que dices, si nunca volverá a poner el pie en esta tierra.

ELECTRA

También a mí me invade el corazón una marejada de bilis, y soy herida como por un dardo penetrante[17]. De mis ojos me caen, incontenibles, las gotas sedientas[18] de una pleamar tempestuosa al ver este rizo... ¿Cómo, pues, puedo esperar que sea dueño de este mechón uno cualquiera de los ciudadanos? Desde luego no se lo cortó la asesina, ¡sí, mi madre!, que ha abrigado siempre contra sus hijos unos sentimientos impíos nada acordes con ese nombre. Y ¿cómo puedo aceptar yo, sin más, que este adorno es del más querido de los mortales..., de mi Orestes? —¡Déjome seducir, no obstante, por la esperanza!

(Suspira.)

¡Ay!

¡Ojalá tuviera voz inteligente cual mensajero, para no ser turbada por un doble pensamiento, sino para saber, de fijo, o despreciar este bucle, si es que ha sido cortado de la cabeza de un enemigo, o, si es de mi sangre, para que comparta esto conmigo, gala de esta tumba y prez de mi padre! ¡Ea, invocamos a los dioses que saben en qué tempestad, cual marinos, nos agita-

[17] La ansiedad reinante ante el inminente desenlace de esta escena de reconocimiento es dramatizada con la metáfora del la tempestad de bilis que invade su corazón: Electra siente flaquear sus fuerzas y desfallece pálida por tanto sufrimiento. El dolor anímico tiene además un reflejo somático: una flecha le atraviesa de parte a parte.

[18] En estados febriles, el beber agua no mitiga la sed, sino que la aumenta considerablemente (cf. Hipp., ***Morb. Sacr.***, 13.14). Aquí las lágrimas de Electra, puesto que han sido causadas por el aluvión de bilis que ha inundado su corazón, son saladas y le producen sed; cf. Garvie, p. 92.

mos! Si he de alcanzar la salvación, de pequeña semilla podría nacer un gran tallo.

(Descubre las huellas de Orestes y Pílades.)

¡Mirad aquí! Unas huellas —segunda prueba, igual a la anterior— unas huelllas semejantes a las mías! Sí..., y hay indicios de dos pies impresos (***señala con la mano y las va siguiendo hasta dar con los extranjeros)...*** éstas de él y aquellas otras de un acompañante[19]; <es más, las de uno no son de mi familia, las del otro, en cambio, sí>: los talones y contornos de los tendones, si los vas siguiendo despacio, acaban coincidiendo en el mismo lugar con mis huellas. ¡Persiste esta tortura y esta pérdida de los sentidos[20]!

(Salen Orestes y Pílades de su escondrijo.)

ORESTES

Ruega que tengas también éxito en el futuro, ya que elevas súplicas a los dioses que tienen cumplimiento.

ELECTRA

¿Pues qué he obtenido ahora por voluntad de los dioses?

ORESTES

Estás ante la presencia de aquellos por quienes ha rato suplicaste.

---

[19] Las huellas del pie de Orestes es un distintivo de familia y no pueden confundirse con la de ningún otro. Es una cuestión de proporciones y de unas características anatómicas semejantes, propias de una estirpe concreta.

[20] La angustia y excitación que siente la joven es tan fuerte que siente cómo se desmaya ante la certeza de que el hermano ha regresado.

ELECTRA

¿Y acaso sabes a qué mortal invocaba yo?

ORESTES

Sé que Orestes te tiene fuera de sí.

ELECTRA

Entonces, ¿en qué sentido he obtenido mis súplicas?

ORESTES

Yo soy él. No busques otro más querido que yo.

ELECTRA

¿No me estarás urdiendo un engaño, oh extranjero?

ORESTES

¡Entonces contra mí mismo tejo el ardid!

ELECTRA

¡Ea! ¿Quieres burlarte en mi desgracia?

ORESTES

¡Entonces también de las mías, si me río de las tuyas!

ELECTRA

¿Puedo proclamar que tú eres Orestes?

ORESTES

Tardas en reconocerme, aún viéndome en persona; y, sin embargo, mientras contemplabas este mechón

sepulcral de mi pelo, batías las alas y creías verme..., y
cuando examinabas el rastro en mis huellas <...decías
tener el pelo> de tu propio hermano, de igual medida al
230 de tu cabeza. ¡Coloca el rizo de pelo allí donde fue cor-
tado! Y ¡mira esta túnica, obra de tu mano, los golpes
del telar y el bordado de animales! ***(Electra se abraza a su cuello.)*** ¡Conténte! No pierdas la cabeza de alegría.
Sé que los más allegados son acerbos enemigos.

ELECTRA

235 ¡Oh, queridísimo afán para la casa de mi padre, llo-
236 rada esperanza de una semilla salvadora! ¡Oh, agrada-
238 ble semblante, que cumple para mí una cuádruple
misión! Menester es, por fuerza, que me dirija a ti
240 como padre, y también hacia ti se inclina el afecto de
una madre —...¡la que es odiada con toda razón!— y
el de mi hermana cruelmente sacrificada. También
fuiste un hermano leal, el único que me reportaba res-
243a peto. <¡Has regresado al fin, y, presto>, fiando <en tu
237 maduro> vigor, recobrarás el palacio de tu padre.

ORESTES

<¡Sólo> deseo que Poder y Justicia, con la ayuda
245 del Tercer Zeus, el más grande de todos, nos deparen
una justa victoria!
¡Zeus, Zeus, sé espectador de nuestra causa! ¡Mira
la pollada privada del águila padre, muerto entre los
nudos y anillos de una terrible sierpe[21], ahora que,
250 desamparados, les oprime las privaciones del ayuno,
pues no están maduros para llevar al nido la presa que

[21] Nuevamente, Clitemestra es la serpiente, el símbolo de los poderes ctónicos que han prevalecido sobre los olímpicos. El águila es el ave de Zeus, Agamenón es dicha águila; por lo general, en la leyenda es el águila la que vence a la sierpe. Ello significa que se ha producido un desequilibrio entre las fuerzas operantes en el universo: Orestes deberá restaurar el equilibrio cósmico original.

el padre les traía! Así a mí y a ésta..., a Electra me refiero, puedes vernos, crías privadas de su padre, expulsadas ambas por igual de su casa. Si destruyes a estos aguiluchos de un padre que te ofrecía profusamente sacrificos y honras, ¿cómo recibirás el presente de un suntuoso festín de una mano semejante? Si destruyes la estirpe del águila, jamás podrías enviar signos fiables a los humanos, y si esta raíz real se seca totalmente, no volverá a llenar tus altares en los días de sacrificios de bueyes. ¡Cuídala!... Desde su pequeñez podrás hacer su casa grande, aunque la creas ahora completamente derrumbada.

CORIFEO

(Increpa a los jóvenes y refrena su alegría.)

¡Oh, hijos! ¡Oh, salvadores del hogar paterno, callad, no sea que alguien se entere, muchachos, y, por la alegría de hablar, lo descubráis todo a los que mandan! ¡Ojalá los viera yo algún día muertos entre la llamarada resinosa del fuego!

ORESTES

¡No!... ¡Nunca me traicionará el fornido oráculo de Loxias, que me ordenaba afrontar este peligro, y que me urgía a grandes gritos y me refería, sin tapujos, escalofriantes calamidades que penetrarían en mi enardecido corazón, si no perseguía a los responsables de la muerte de mi padre, de un modo idéntico; que me decía, en suma, que cobrara muerte por muerte. De lo contrario, aseguraba que yo en persona pagaría por esto con mi propia vida, arrostrando innumerables males repulsivos, enfurecido como un toro por la pérdida no meramente de mis bienes... Pues, por un lado, habló revelando a unos mortales el ensañamiento de los perversos poderes que surgen de la tierra; y pasó revista a las enfermedades que se ceban en la carne,

las lepras que devoran con feroz mandíbula su antigua salud, y la cana tonsura[22] que brota por esta enfermedad. Por otro, me voceaba también los ataques de las Erinias que se cumplen a raíz de la sangre paterna <... ¡que me sacarían de mis casillas..., los infinitos dolores que surgen de noche>, cuando viera, brillante, su ceño fruncido en la tiniebla. Porque el tenebroso dardo de los seres subterráneos, a causa de las purificaciones exigidas en el seno de una familia, locura y vano terror en medio de la noche les conmueve, perturba y arroja de la ciudad, maltratado su cuerpo por látigo que expulsa con bronce; y que, con esos tales, no es posible compartir la crátera, ni la ablución que tiene placer en la libación; que la cólera de un padre, aunque invisible, le aparta de los altares, y que nadie le recibe ni se aloja con él, sino que, deshonrado por todos, sin amigos, con el tiempo perece penosamente resecado con una muerte que lo destruye todo.

¿Acaso no debo dar crédito a estos oráculos? Y, aunque no los creyese, debe realizarse el hecho. Muchos deseos convergen en uno solo: los imperativos de la divinidad y el gran dolor por un padre. E incluso me pesa la pobreza de mis bienes, el no consentir que los ciudadanos más ilustres del mundo, los destructores de Troya con espíritu honroso, sean de esta forma esclavos de dos mujeres[23]. Pues su espíritu es femenino, y si no, pronto se verá.

CORO

[Anapestos]

¡Ea, oh grandes Moiras, cúmplase de parte de Zeus en [este lugar
en el que la justicia prevalecerá!

---

[22] Estamos de acuerdo con West (***Studies...***, pp. 241-420) en que se refiere al cabello que ha sido cortado o se ha perdido por causa de la enfermedad y el poco que queda encanece.

[23] Clitemestra y Egisto. Recuérdese que del segundo, ya en *Agam.* 1224 y 1625, se dice que era una mujer.

¡Que las palabras de odio sean pagadas con palabras [de odio!,
lo clama a voces Justicia exigiendo su deuda.
¡Que todo golpe mortal sea castigado con otro golpe [mortal!
«¡Que sufra el que lo hizo!» —lo vocea un [proverbio tres veces viejo.

ORESTES

¡Oh padre, infeliz padre! ¿Qué acertaría a ***[Estr. 1]***
decir o qué hacer
para conseguir llegar, en favor de nuestra empresa,
allí donde te retiene el lecho?
Como es opuesta a la oscuridad, igualmente como [homenaje
es recibido este planto que otorga gloria
por los Atridas fronteros[24] *a palacio.*

CORO

¡Hijo, no ha domeñado la mente del muerto ***[Estr. 2]***
la voraz mandíbula del fuego,
mas después mostrará su cólera!
Ha sido llorado el fallecido,
ha aparecido el vengador.
El lamento legítimo
por un padre y pariente le persigue
cuando abundante por doquier se levanta.

ELECTRA

¡Escucha padre, entonces, en mi turno ***[Ant. 1]***
las quejas lastimosas!
Tus dos hijos entonan entre gemidos

---

[24] El público tiene a la vista el túmulo de Agamenón. Aquí «los Atridas fronteros a palacio» designa propiamente la tumba.

un lamento fúnebre.
Tu tumba suplicantes y exilados a un tiempo nos
[acoge.
¿Qué bien hay en esta situación y qué libre de males?
¿No es invicta ruina?

CORO

¡Sí..., pero aún fuera de esta situación un dios, si le
[pluge,
podría extraer sonidos más armoniosos,
y, en lugar de cantos sepulcrales,
un peán en el palacio real
al amigo recién mezclado[25] *podría acompañarle!*

ORESTES

¡Ojalá al pie de Ilión, **[Estr. 3]**
a manos de un licio[26]*, padre,*
desgarrado por la lanza hubieras muerto!
Habiendo dejado tras de ti gloria en palacio
y en el sendero de tus hijos una existencia visible
habiendo labrado, tendrías un túmulo
amontonado en tierra allende el mar,
llevadero para la casa.

CORO

[Ant. 2]
¡Como un amigo para los amigos que allí han muerto
[gloriosamente
brillarías bajo tierra,
soberano de augusta reverencia,
y servidor, allí, de los excelsos

---

[25] La crátera es el símbolo de la unión y la amistad. La idea deriva de la costumbre de mezclar una copa de vino en un brindis de amistad, cf. Eur., ***Hip.*** 254; Ar., ***Paz*** 996; Hrdt., 4.152; 5.7, 151; Plat. Com. fr. 69.8.

[26] Los licios eran los principales aliados de los troyanos. Aquí simplemente es sinónimo de «troyano».

monarcas subterráneos!
Pues, mientras vivías, fuiste rey
que cumplió el lote de su destino
con manos y cetro al que obedecen los hombres.

ELECTRA

Ni tampoco que, si al pie de los muros *[Ant. 3]*
de Troya caías, padre,
entre otros guerreros segados por la lanza,
fueras enterrado junto a la corriente del Escamandro.
¡Ojalá así hubieran sucumbido los asesinos,
a fin de que, aquí lejos, hubiésemos sabido
el fatal hado <de nuestros enemigos>[27]
sin experimentar estos sufrimientos!

CORO

¡Oh, hija, esto que dices es superior al oro,
y mejor que una grande e hiperbórea[28] *buena suerte!*
¡Bien puedes afirmarlo!
¡Ya llega el chasquido de este doble azote[29]*!*
Su defensor está ya bajo tierra,
pero las manos de los que mandan no están limpias,
¡Ah, <principio> de estos odiosos <pesares y oprobio
[para un padre>
mas para unos hijos es mucho peor!

---

[27] El deseo de Electra es que Egisto hubiese ido a Troya y muerto allí antes de causar algún mal a Agamenón.

[28] La buena fortuna y felicidad de los hiperbóreos era proverbial, cf. Pi., ***P.*** X. 29 ss.

[29] El doble azote consistiría en lo siguiente: 1) el defensor del hogar, Agamenón, ha muerto, 2) sus impíos enemigos están ahora en el poder; pero, aceptando la laguna propuesta por West (***Studies...***, p. 243-4) en el v. 378, quedaría mejor explicada la segunda parte de este azote. El oprobio caería sobre los legítimos señores del palacio si los culpables permanecen sin castigo.

ORESTES

Eso directo a mis oídos *[Estr. 4]*
ha llegado como un dardo.
¡Zeus, Zeus, envía desde allí abajo
una calamidad tarda vengadora
contra la mano audaz y criminal del hombre!
Mas, cumpliráse por mis progenitores.

CORO

[Estr. 5]

¡Ojalá entonar por estribillo pudiera el penetrante
alarido de un hombre
troceado y de una mujer
que expira! ¿A qué, pues, ocultar
en vano lo que delante de mis entrañas
agita las alas —desde la proa
de mi corazón sopla acerba
rabia— este rencoroso odio?

ELECTRA

Y ¿cuándo el ópimo *[Ant. 4]*
Zeus descargará su brazo
para partir, ay, ay, sus cráneos?
¡Haya esta confianza en el país!
Justicia a cambio de injusticias pido.
Tierra y poderes infernales, oídme!

CORO

Cierto, es ley que las gotas de sangre
que fueron derramadas por el suelo exijan
otra sangre, pues la destrucción grita a la Erinia
que, de parte de los antaño muertos,
ruina sobre ruina acumula.

ORESTES

¡Ah, horror! ¡Potestades infernales! *[Estr. 6]*
¡Mirad Maldiciones omnipotentes de los muertos!
¡Mirad lo que queda de los Atridas, en la penuria
y privados con deshonor de su palacio!
¿Adónde podría uno volverse, oh Zeus?

CORO

Me palpita de nuevo el corazón,
al escuchar este quejido;
y entonces desesperanzada,
mis entrañas se ennegrecen
cuando atiendo a tus palabras.
Mas cuando, por el contrario, enérgico, <gritas>,
la confianza disipa mi dolor
hasta hacerme pensar en cosas bellas.

ELECTRA

[Ant. 6]
¿A qué podemos acudir para acertar? ¿Acaso
a los dolores que hemos sufrido, sí, a manos de una madre?
Es posible acariciarla[30]*, pero éstos no se calman,*
pues, como un lobo salvaje,
nuestro corazón es inflexible por parte de madre.

CORO

Me golpeé al estilo Ario *[Estr. 7]*
con acordes de plañidera cisia.

---

[30] *Σαίνειν*, «acariciar», es el término habitual para referirse a un perro. Al aplicarlo a Clitemestra, Esquilo se sirve del símbolo del perro como modelo de la desvergüenza y la artimaña (*Agam.*, 1228). Retoma, así, la imagen de la perra guardiana de la casa que, de ser fiel al amo, ahora se ha vuelto contra él y le ataca. Puesto que el palacio, como dijera Casandra, es un Hades, Clitemestra sería un auténtico Can Cerbero.

Pueden verse golpeando con insistencia los impactos
[de mis manos,
bañados en sangre, atizando uno tras otro,
arriba, abajo; y por los golpes retumba
mi batida y miserable cabeza.

ELECTRA

¡Ay, ay, cruel *[Estr. 8]*
madre entremetida, en hostil sepelio,
al soberano, sin ciudadanos
y sin duelo,
al esposo osaste enterrar no llorado![31]

ORESTES

[Estr. 9]
Todo lo que has dicho es cosa de infamia, ¡ay de mí!
¡Pagará por el deshonor de mi padre
con la ayuda de los demones[32]*,*
y con la de mis manos!
¡Que yo muera después de darle muerte!

CORO

¡Fue mutilado[33]*, sí, para que lo sepas!* *[Ant. 9]*
Lo hizo la que así le entierra,

---

[31] Electra insiste en la doble naturaleza de la afrenta infligida a su padre: a) privado de los honores públicos a él debidos como rey; b) el llanto de una esposa querida.

[32] Aquí los «demones» son Zeus y los poderes infernales, cuya inexorable demanda de justicia recorre toda la trilogía. Aunque la responsabilidad del crimen es compartida, aquí sólo se refiere a Clitemestra.

[33] Algunas fuentes antiguas nos explican esta curiosa noticia. El asesino cortaba las extremidades de sus víctimas, las ataba juntas y las colgaba alrededor del cuello del muerto y bajo sus axilas. Quizá el propósito de esta cruel práctica fuera impedir que la víctima pudieran tomar una posterior venganza. En cualquier caso, Esquilo sólo nos presenta un ejemplo de atrocidad extrema, como otros muchos a lo largo de la trilogía: se trata, pues, de un «locus horribilis», cf. S. *El.,* 445; fr. 623.

deseosa de hacer su muerte
insoportable a tu vida.
Ya has oído los infamantes ultrajes contra tu padre.

ELECTRA

[Ant. 7]
Te refieres a la muerte de un padre. Pero yo estaba
[apartada,
deshonrada, sin dignidad.
Encerrada en mis aposentos cual una perra rabiosa,
me afloraban las lágrimas más presto
que la risa, derramando luctuoso llanto a escondidas.
Una vez oídas estas penas, grábalas en tu mente.

CORO

¡Grábalo! Y tus oídos *[Ant.8]*
atraviese esta palabra hasta la profundidad tranquila
de tus entrañas. Esto ha sucedido así.
¡Lo demás, ansía saberlo tú mismo!
Menester es descender al combate con cólera inflexible.

[Estr. 10]
Or.*—¡A ti te hablo, padre, socorre a los tuyos!*
El.*—Yo también añado mi grito bañada en lágrimas.*
Or.*—Este grupo, todo a una, también aprueba eso.*
¡Escúchanos! ¡Regresa a la luz!
¡Ampáranos contra los enemigos!

[Ant. 10]
Or.*—Ares con Ares concertará combate, justicia con*
[justicia.
El.*—¡Ay, dioses, consumad esto en forma justa!*
Co.*—Un temblor me traspasa toda, al oír estos votos.*
Ha tiempo que el destino aguarda.
¡Ojalá venga a los que lo suplican!

¡Oh, trance familiar ***[Estr. 11]***
y discordante,

golpe sangrante de Ruina!
¡Ay, disonante duelo insoportable!
¡Ay, incesante dolor!

En casa está la venda, *[Ant. 11]*
el remedio de estos males, y no por otras manos
de fuera, sino por las suyas
mediante cruel Discordia sangrienta.
¡He aquí el himno de los dioses subterráneos!

¡Ea, cuando escuchéis esta súplica, bienaventurados dioses ctónicos, enviad socorro a estos jóvenes, con benevolencia, para la victoria!

ORESTES

(Orestes y Electra golpean el suelo con sus pies.)

¡Padre, que has muerto de un modo indigno para un rey, concédeme el dominio de tu morada, te lo suplico!

ELECTRA

¡También yo, padre, tengo una petición similar para ti: escapar a mi gran <cuita>, haciéndola recaer sobre Egisto.

ORESTES

¡Sí, así se instituirían en tu honor los festines acostumbrados entre los mortales! Si no, en presencia de los muertos que son bien festejados, quedarás sin parte en los humeantes sacrificios de esta tierra.

ELECTRA

También yo te traeré libaciones de mi dote el día de mi boda, desde la casa paterna, y honraré esta tumba antes que cualquier otra cosa.

ORESTES

¡Oh, Tierra, deja que mi padre contemple la pugna!

ELECTRA

¡Oh, Persefasa, concédenos al menos su poder en todo su esplendor!

ORESTES

Recuerda la bañera en la que fuiste troceado.

ELECTRA

Recuerda cómo inventaron un nuevo tipo de red.

ORESTES

Mas con grilletes no broncíneos fuiste cazado, padre.

ELECTRA

¡Y de forma ignominiosa, entre resueltos velos!

ORESTES

Padre, ¿no despiertas ante tamaños ultrajes?

ELECTRA

¿No levantas derecha tu queridísima cabeza?

ORESTES

¡O envía a Justicia como aliada de los tuyos o concédenos a cambio echar idénticas presas[34], si en verdad quieres, una vez sometido, vencer a tu vez!

ELECTRA

Escucha, pues, esta postrer gritería, padre: pues que contemplas a los polluelos estos posados en tu tumba, apiádate del lamento de la hembra y del macho.

ORESTES

No borres esta semilla de los Pelópidas. Así, aun estando muerto, no has muerto, porque los hijos son la fama que preserva a un hombre muerto, y, como los corchos, sostienen la red salvando del abismo la malla de lino. ***(Implora a la tumba.)*** ¡Escucha! ¡Por ti son estos lamentos! Tú mismo te salvarás, si das honra a nuestras palabras.

CORIFEO

Bien que se han extendido, irreprochables, en estas palabras..., ¡compensación para una tumba por no llorada fortuna! Respecto a lo demás, puesto que en tu mente has resuelto actuar, pon manos a la obra y prueba suerte.

ORESTES

¡Sea! Mas no está fuera de lugar informarse por qué causa envió las libaciones, por qué motivo, tratan-

[34] Frase proverbial derivada del ámbito de la lucha. El sentido es que Orestes desea ejercer el mismo tipo de dominio sobre sus enemigos que el que ellos ejercieron sobre Agamenón.

do de hacer honor demasiado tarde a un dolor irremediable. ¡Mísero homenaje al que os fue hostil, al muerto, enviáis! No acierto a compararlas con nada, pero estos presentes son inferiores a su yerro. Aunque uno derrame toda clase de libaciones a cambio de una sola sangre, en vano es el esfuerzo. Así reza el refrán. Dímelo, si lo sabes, que deseo saberlo.

CORIFEO

Lo sé, oh hijo, pues estaba presente. Arrojada del lecho por ensueños y terrores convulsos, esa mujer impía ha enviado estas libaciones.

ORESTES

Y ¿te enteraste de su sueño para poder contarlo correctamente?

CORIFEO

527 Se le figuró que paría una serpiente, como dice ella.

ORESTES

534 ¡Ojalá no resulte vana esa visión!

CORIFEO

529 ¡Y..., entre pañales..., la hacía fondear, como a un niño!

ORESTES

530 ¿Qué tipo de alimento pedía esa bestia recién nacida?

CORIFEO

Ella, en el ensueño, le acercaba su pecho.

ORESTES

Y..., ¿cómo...? ¿Acaso salió ilesa su teta de esa abominación?

CORIFEO

No..., le chupó un coágulo de sangre mezclado con la leche.

ORESTES

528 ¿Cómo? ¿Dónde prosigue y culmina el relato?

CORIFEO

Ella despertó del sueño gritando aterrorizada. Mil antorchas encendíanse en palacio[35], que habían sido cegadas por la oscuridad, como favor de la señora. Luego envía estas preciosas libaciones, con la esperanza de hallar remedio quirúrgico a sus tribulaciones.

ORESTES

¡Ea, suplico a la Tierra, a ésta de aquí, y a la tumba de mi padre que ese sueño se me haga realidad! Lo interpreto de tal modo que todo concuerda. Porque, si esa sierpe, que ha salido del mismo sitio que yo, fue envuelta entre pañales, y si engulló el pecho que me nutrió y mezcló mi leche con un coágulo de sangre, y ella gritó de horror por semejante dolor, es fuerza que muera con violencia, tal como alimentó a ese horrendo portento. Y yo, mudado en serpiente[36], la mataré, como indica el ensueño.

---

[35] Nuevamente el simbolismo del fuego y de la luz. Si en *Agamenón* las antorchas anunciaban el regreso del Atrida y el principio de los males, ahora aquí adelantan, oníricamente, el retorno de Orestes.

[36] El poder de Agamenón ha entrado en él; él es el polluelo del águila, pero también el hijo de la serpiente, por tanto reúne en su persona las

CORIFEO

Te escojo por intérprete de ese sueño. ¡Ojalá así sea! Explica lo restante a estos amigos y qué tienen que hacer unos y qué no hacer otros.

ORESTES

El plan es sencillo: que ésta vuelva dentro (***señala a Electra***) y vosotras <permaneced fuera del umbral de las puertas>, pero os encarezco que se oculten estos planes míos, para que quienes asesinaron con engaños a un honorable varón, sí..., también ellos sean sorprendidos con engaños y perezcan en el mismo lazo, según ya Loxias predijo, el soberano Apolo, adivino no falaz en el pasado. A guisa de un extranjero, con un sayal completo, me acercaré hasta las puertas del recinto con este hombre, Pílades —huésped y aliado de mi casa—, y ambos hablaremos el dialecto parnasio, imitando ambos el acento de la lengua de la Fócide. Supónte que ningún portero nos recibe con talante alegre, ya que la casa está poseída por la desgracia; entonces esperaremos así, hasta que alguien, al pasar por la casa, haga sus conjeturas y pregunte lo siguiente: «¿Por qué Egisto cierra las puertas al suplicante, si acaso sabe, desde dentro, qué pasa?» Pero, si por ventura franqueo el umbral de las puertas del patio y le encuentro sentado en el trono de mi padre, y si sale después y me habla por esa boca —¡tenlo por seguro, tan pronto como me lo eche a la cara!— antes de que pueda decir....«¿de dónde viene el extranjero?», le haré cadáver, envolviéndolo con rauda obra de bronce. La Erinia, que no está escasa de mortandad, beberá por tercera libación[37], sangre no mezclada.

---

características de ambos seres enemigos. Ahora prefiere ser una serpiente para darle a la madre el mismo tipo de muerte. Por otra parte, el simbolismo ctónico de la sierpe es evidente.

[37] La tercera libación, sin mezcla, suele dedicarse a Zeus Salvador y recuerda la perversa blasfemia de Clitemestra en *Agam.,* 1387-7. Orestes

(A Electra)

Ahora vigila tú bien lo que pasa en la casa, para que esto ajuste a la perfección.

(Al Coro.)

A vosotras, en cambio, os recomiendo que mantengáis la lengua sujeta; que calléis cuando sea preciso y habléis lo oportuno. ***(Se dirige a la estatua de Apolo que preside la escena.)*** Por último, le pido a ése que siga vigilando desde aquí, ya que me ha enderezado a certámenes a espada.

(Electra entra en palacio. Orestes y Pílades salen por un lateral.)

CORO

Muchas criaturas horrendas[38] ***[Estr. 1]***
la tierra cría y plagas de terror,
y el seno marino
de bestias hostiles repleto
está. Nos dañan incluso las luces
celestes que surcan cielo y tierra,
los seres alados y los terrestres. ¡Y hasta de la ventosa
furia del huracán podrían hablar!

Mas ¿quién de la muy audaz ***[Ant. 1]***
arrogancia del hombre podría hablar,
y de las mujeres audaces de corazón,
y las desenfrenadas pasiones, compañeras de la ruina [humana?
El amor desenamorado que gobierna a las hembras [transgrede
la coyunda de la pareja
en bestias y humanos.

---

tiene en mente tres crímenes concretos: el de los hijos de Tiestes, el de Agamenón y el de Egisto, que será inminente. Este último pone fin a la cadena de crímenes que soporta el palacio.

[38] Sófocles, en ***Antígona,*** 322 ss., tuvo en cuenta este pasaje; Eurípides lo imita en fr. 1059 N. y Menandro en fr. 422 Körte.

¡Sépalo quien no tiene alas [Estr. 2]
en las mientes,
conociendo el plan
que urdió una mujer incendiaria,
la infeliz Testíada [39], *la que destruyó a su hijo,*
prendiendo fuego al rojo tizón
de igual edad que su hijo, desde que salió
llorando del seno materno,
y coincidente con él durante toda su vida
hasta el día decretado por la Moira.

[Ant. 2]
Pero en las historias hay otra que puede odiarse:
una criminal
doncella [40], *la cual, en favor del enemigo,*
aniquiló a un ser querido
por cretenses
brazaletes fabricados en oro
persuadida, presente de Minos,
a Niso de su inmortal cabello
privó sin dudarlo
mientras respiraba en sueños, ¡la muy perra!
Mas Hermes lo alcanzó.

---

[39] Ésta es la historia de Altea, hija de Testio, rey de los Curetes, esposa de Eneo, rey de Calidón en Etolia, y madre de Meleagro. Cuando Meleagro tenía unos pocos días de edad, las Moiras se le aparecieron a la madre y le dijeron que su hijo moriría cuando un leño que estaba chamuscándose en el suelo ardiera completamente. Altea tomó el leño y lo guardó. Pero cuando, en un certamen por los despojos del jabalí Calidonio, Meleagro mató a sus tíos, ella los vengó arrojando el leño al fuego, y por tanto mató al hijo.

La historia se hizo también muy famosa gracias a un precioso ditirambo de Baquílides (5. 93 ss.). El hecho de que el detalle del leño no aparezca en la versión homérica (*Ilíada,* IX. 524-605) hace pensar en un cuento popular, de claros componentes mágicos, muy conocido durante el s. V a. C. Se inicia aquí una mítica galería de mujeres perversas que sirven de contrapunto a la actuación de Clitemestra.

[40] Mégara fue asesinada por los cretenses durante el reinado de Minos. Niso, su rey, tenía una cabellera de oro, de la cual dependía su vida. Su hija, Escila, se la cortó mientras dormía.

[Estr. 2]

Pero, puesto que he rememorado implacables
aflicciones, no es cosa inoportuna referirse a una
[unión dañina,
abominada por la casa,
y las argucias ideadas por mente femenina
contra un varón portador de armadura
callar, y no hay reverencia en el resentimiento.
¡Honro el hogar sosegado de una casa,
el temple femenino apocado !

[Ant. 3]

Mas, entre estos crímenes, el lemnio destaca
en la leyenda[41]*. ¡El único que es vejado como*
[abominable,
y cada cual compara
los horrores sucesivos a las calamidades lemnias!
Por esa polución odiosa a la divinidad
pereció, deshonrada, una raza de hombres[42]*,*
pues nadie respeta lo abominable para los dioses.
¿Cuál de estos ejemplos no he reunido con
[propiedad?

[Estr. 4]

Esta espada que, cerca de los pulmones
penetrante,
puntiaguda hiere

---

[41] El tercer ejemplo era seguramente muy conocido del público ateniense. Hay dos variantes: 1) las mujeres de Lemnos, rabiosas porque sus maridos han tomado concubinas tracias, matan a todos los hombres; después se casan con los argonautas. Esquilo trató este tema en dos tragedias perdidas, ***Hipsípila*** y, quizás, en ***Lemnios***; 2) los habitantes pelasgios de Lemnos se llevaron mujeres atenienses como concubinas desde Braurón en el Ática y tuvieron hijos de ellas. Cuando éstos eran instruidos por sus madres en el estilo de vida ateniense, los hombres recelaron y mataron a sus hijos y concubinas. Heródoto 6.136 dice que por eso «lemnio» era sinónimo en Grecia de cualquier muerte cruel.

[42] La raza de los lemnios.

por causa de Justicia —lo cual no es lícito—,
pisoteada en el suelo,
cuando la reverencia debida a Zeus
han transgredido inicuamente.

Mas se afianza el cimiento de la Justicia:
forja de antemano sus armas
el armero Destino[43]*,*
y al hijo empuja a casa
para que la execración de la antigua sangre
pague con el tiempo la ilustre
Erinia, de pensamiento inexcrutable.

(Orestes y Pílades entran de nuevo y se dirigen hacia las puertas de palacio. Golpean la puerta y gritan a los del interior.)

ORESTES

¡Esclavo! ¡Esclavo! ¡Escucha los golpes en la puerta! ¿Quién hay dentro, esclavo? ¡Esclavo, otra vez! ¿Quién hay en casa? Por tercera vez llamo para salga alguien de la casa, si es que es hospitalaria[44] gracias a Egisto.

PORTERO

(Desde el interior.)

¡Ya va! ¡Ya he oído! ¿De dónde eres extranjero? ¿De dónde vienes?

ORESTES

Anúnciame a los señores del palacio, a quienes precisamente vengo a traer noticias recientes. ¡Aprisa,

[43] Idéntica expresión en *Agam.*, 1535, donde la espada de la *'Dikē'* es empuñada por la Moira. Aquí el Destino es el herrero que forja la espada de la Justicia y ésta será blandida por la Erinis.

[44] Sarcasmo. Orestes sabe muy bien que la casa no es hospitalaria.

que ya el carro de la noche avanza tenebroso[45], y hora es de que los viajeros echen anclas en las casas hospitalarias de sus huéspedes! Que salgan de la casa quien sea cumplidor de mis súplicas..., ¡la mujer que manda aquí! —pero es más adecuado un hombre— porque el pudor, cuando se está en conversación, hace oscuras las palabras. Un hombre habla confiado a otro hombre y da una clara indicación de lo que quiere decir.

(Sale Clitemestra al oír los golpes y las voces. La acompaña un séquito de sirvientes.)

CLITEMESTRA

¡Extranjeros, podéis hablar si habéis menester de algo! Tenemos cuanto debe tener una casa como ésta: baños templados y lechos calmantes de la fatiga y la presencia de rostros corteses[46]. Pero si precisáis alguna otra cosa que requiera mayor deliberación, esto es labor de los hombres..., a quien se lo participaré.

ORESTES

Extranjero soy: de Daulis de Focea. Cuando iba de camino a Argos, cargado yo mismo con mi equipaje

[45] Ésta es una de las escasísimas menciones a un cambio horario en la tragedia griega (cf. Esq. ***Supl.,*** 769). Por otra parte, es una forma simbólica de anunciar la inminente oscuridad que vuelve a cernirse sobre la casa. Los crímines en ***Orestea*** acontecen en la profunda oscuridad del palacio o en medio de la noche; ***Coéforos*** añade interioridad a la oscuridad reinante.

[46] Clitemestra quiere dar la impresión ante este supuesto desconocido de que todo es normal en la casa, pero sus palabras tienen un doble sentido. El baño caliente es lo primero que se dispone para el visitante (***Odisea***, IV. 48; VIII, 433 ss.; XIX, 317), pero recuérdese que Agamenón muere precisamente en el baño, su último baño. Además, el descanso de la fatigas es un eco de la súplica que el Centinela de ***Agamenón*** elevaba a la divinidad. Por otro lado, es falsa la afirmación de que ella, como mujer, debe contar con el hombre (es decir, con su nuevo esposo) tratándose de asuntos delicados, a menos que entendamos que Clitemestra quiere recuperar su condición de mujer de la casa y dejar que Egisto desempeñe el suyo. El término *κοινώσομεν* del v. 673 alude también a la idea de las relaciones sexuales entre Egisto y Clitemestra (cf. Eur., ***Andr.***, 38, 217; ***Bac.*** 1276).

personal[47] —aquí donde, de hecho, he desuncido mis pies—, me habló un hombre desconocido que me salió al paso, después de averiguar mi camino y explicarme el suyo –era Estrofio el focense, pues me enteré en la conversación: «ya que, de todas maneras, oh extranjero, te diriges hacia Argos, acuérdate de comunicar con exactitud a sus padres que Orestes ha muerto; no lo olvides. Y tanto si el parecer de los suyos les impele a llevárselo, o bien enterrarlo como un meteco, un extranjero para siempre, navega de vuelta con sus órdenes. Por ahora las paredes de una urna de bronce guardan las cenizas de un hombre convenientemente llorado».

He dicho cuanto oí. Si en verdad estoy hablando a sus parientes y allegados, no lo sé. Pero conviene que el padre[48] lo sepa.

CLITEMESTRA

(Fingiendo tristeza y dolor.)

¡Ay de mí!... ¡Tus palabras quieren decir que estamos perdidos por completo! ¡Oh, Maldición irreductible de este palacio..., cuánto alcanza tu mirada, aunque bien se oculte lejos! Manejando desde lejos certeras flechas, me despojas de los míos, desdichada de mí. Y ahora Orestes —pues, por prudencia, estaba fuera—, que había alejado su pie de este mortífero fango..., ahora nuestra esperanza de que fuera sanador de esta sórdida locura[49] en mi casa, bórralo de tu mente: ¡está ausente!

---

[47] Se entiende que Orestes y Pílades no van acompañados por un séquito de criados que les lleven su impedimenta de viaje.

[48] Ironía trágica. Orestes ha puesto en marcha el engaño: el forastero no sabe que Agamenón ha muerto.

[49] Lit.: *«sórdido furor báquico»*. Clitemestra es consciente de que la cadena de crímenes familiares que pesan sobre la casa equipara a los criminales con una loca tropa de ménades impulsadas por la sed de sangre. De esta forma, se adelanta en clave dramática la intervención de las Erinis al final de la obra.

ORESTES

(Irónico.)

¡Ya hubiera querido yo, con ocasión de felices acontecimientos, darme a conocer a tan generosos huéspedes y recibir su hospitalidad! Porque ¿qué relación es más favorable para unos anfitriones que la de su huésped? Motivo de impiedad, sin embargo, habría sido para mí, en mi corazón, no dar cima a un encargo tan importante para unos amigos, después que lo había prometido y una vez recibida hospitalidad.

CLITEMESTRA

No recibirás un trato indigno de ti, ni serás menos querido a la casa. Cualquier otro mensajero podía haber traído igualmente esta noticia. Pero, ya es hora de que unos forasteros que han pasado el día en largo viaje reciban los cuidados apropiados. ***(A las esclavas.)*** ¡Venga, condúcele a los acogedores aposentos masculinos de la casa... ***(señala a Pílades),*** y a ese servidor y compañero de viaje... y que encuentren en mi palacio lo que les corresponde! Te recomiendo que lo hagas como responsable que eres de ello. Entre tanto, nosotros iremos a compartir esto con quien manda en la casa, y puesto que no carecemos de amigos[50], seremos aconsejados sobre esta desdicha.

(Entran todos en palacio. La salida de escena debe ser ordenada: nada menos que cuatro personajes tienen que pasar por la puerta central. Clitemestra, majestuosa, encabeza el cortejo.)

[50] Clitemestra se refiere probablemente a la Nodriza; de esta forma, se preparía su inminente aparición en escena.

CORIFEO

[Anapestos][51]

¡Ea..., queridas servidoras de la casa!
¿Cuándo vamos a mostrar el rigor de nuestras bocas en favor de Orestes?
¡Oh, augusta Tierra y augusta orilla
del túmulo, que ahora sobre el comandante,
sobre el cuerpo real yaces,
ahora escucha, ahora ayúdame!
Ahora, pues, es tiempo de que la dolosa Persuasión baje a ayudar,
y que Hermes subterráneo aceche la ocasión para estos nocturnos
certámenes a espada asesina.

(Sale de palacio la vieja Nodriza de Orestes.)

—Paréceme que el varón extranjero prepara algún daño. Veo que ahí viene llorando la nodriza de Orestes. ¿Adónde te diriges, Cilicia, fuera de palacio? ¡Aflicción no comprada es tu compañera!

NODRIZA

La que manda[52] ordena convocar al punto a Egisto a presencia de los extranjeros, para que con más claridad un hombre de otro hombre venga a enterarse de la noticia recién traída. Ante los criados mantenía la mirada triste..., sí, mientras en su interior ocultaba la risa por sucesos que han resultado bien para ella, pero es el desastre total para esta casa, por causa de la noti-

[51] Los breves pasajes anapésticos que menudean en nuestra trilogía tiene como finalidad facilitar la entrada y salida de nuevos personajes de la acción, así como separar los distintos episodios del drama.

[52] Como ya hiciera Electra al principio de esta tragedia, la Nodriza evita deliberadamente mencionar el nombre de la reina. Su hostilidad hacia ella es evidente.

cia que han referido detalladamente los forasteros. ¡A buen seguro que, al oírlo aquél, se alegrará en su corazón cuando conozca el relato! ¡Oh, miserable de mí! ¡Cómo me dolieron en mi corazón, dentro del pecho, los antiguos dolores insoportables que acertaron a mezclarse con esta casa de Atreo! Jamás soporté tamañas calamidades. Las demás desdichas he achicado con resignación, pero..., ¡que mi querido Orestes, el agotamiento de mi existencia, al que crié cuando lo recibí de su madre...! ***(Pausa. Cilisa llora desconsolada.)*** <¡Motivos surgían por doquier para infinidad> de gritos urgentes que me hacían vagar en la noche, tantas y tantas miserias, inútiles para mí, soporté! Porque al que no razona hay que criarlo como si fuera un corderillo..., ¿cómo no?, según el carácter de cada cual. Un crío no te dice, cuando está aún entre pañales, si tiene hambre o sed u orina. El joven vientre de los pequeños se basta a sí mismo. Aunque procuré ser adivina de estas necesidades, creo, sin embargo, que me equivoqué muchas veces, yo, la lavandera de los pañales del niño, limpiadora y nodriza tenían la misma misión. Yo, cierto, por tener esta doble habilidad acepté la crianza de Orestes en beneficio de su padre; pero, ahora, desdichada, me entero de que está muerto... ***(Balbucea entre sollozos.)*** Voy a buscar a ese hombre que es desolación para la casa. ¡De grado se enterará de la noticia!

CORIFEO

¿Cómo ordena que él venga pertrechado?

NODRIZA

¿Qué... cómo...? Repítelo..., para que lo entienda mejor.

CORIFEO

¡... que si con la guardia o él solo!

NODRIZA

Ordena que traiga una escolta de lanceros.

CORIFEO

No..., tú no le anuncies eso a esta abominación de amo, sino que, con talante alegre, para que te escuche sin recelos, ínstale a venir solo lo más presto posible. Porque, en boca de mensajero, un plan torcido puede enderezarse.

NODRIZA

Pero... ¿te quedas tan tranquila después de los mensajes que se acaban de traer?

CORIFEO

... ¿Y si alguna vez Zeus trocara en bienes nuestros infortunios?

NODRIZA

¿Y cómo...? Orestes, la esperanza de la casa, es ido[53].

CORIFEO

¡Aún no!... ¡Pésimo adivino creería eso!

NODRIZA

¿Qué dices? ¿Sabes algo distinto de lo que se ha dicho?

---

[53] Eufemismo por «ha muerto».

CORIFEO

Ve a dar tu mensaje. Haz lo que se ha ordenado. Ya se ocuparán los dioses... de lo que se tienen que ocupar[54].

NODRIZA

¡Ya voy! Y haré caso en eso a tus instrucciones. ¡Que todo salga lo mejor posible con la ayuda de los dioses!

(Sale la anciana.)

CORO

¡Zeus, ahora que te suplico, ***[Estr. 1]***
padre de los dioses Olimpios,
concédeme alcanzar la fortuna
de una manera legítima,
y a quienes un buen orden
desean volver a ver.
¡Por su castigo grité todas mis plegarias!
¡Zeus, protégenos tú!

[Estr. 2]
¡Ay, ay, Zeus! ¡Sí, pon ante sus enemigos al que se halla dentro
de palacio, oh Zeus, porque si le ensalzas,
doble o triple recompensa
de grado te dará a cambio!

[Ant. 1]
Sábete, no obstante, ¡es huérfano de un varón amado
[el potro
uncido al carro,
si a su trote en la carrera

[54] Irónico. La Corifeo no puede revelar los planes de Orestes a los que están dentro del palacio.

impones una medida y
salvaguardas su ritmo,
podrás ver, cuando alcance la meta,
el brío de sus pasos!

Y, vosotros, los que dentro del palacio[55] ***[Estr. 3]***
regentáis alcoba opulenta en bienes,
escuchádme, dioses de concordes sentimientos,
¡Traed <, dioses, ... y>
de las fechorías de antaño
limpiad la sangre con una pronta justicia.
¡Que el viejo crimen jamás procree en palacio!

[Mesodo]

¡Oh, tú que frecuentas la hermosamente construida,
[la grande
abertura[56]*, concede que la casa de este hombre vuelva*
[a ver,
y que él de la libertad
la brillante luz vea con sus acogedores
ojos desde detrás del velo tenebroso.

¡Ojalá le ayude, en justicia, ***[Ant. 3]***
el hijo de Maya[57]*, porque es el más propicio*
para aventar de buen grado esta empresa!
Cuando lo desea, hace aparecer muchas cosas
[diferentes,
<ocultas>, mientras encubre su hurto invisible.
Durante la noche lleva la oscuridad en sus ojos,
mas de día no es más visible en nada.

---

[55] Son los dioses protectores del palacio: 1) Zeus Ctésios, que vela por el patrimonio que los usurpadores dilapidan; 2) Hestia, diosa del hogar conyugal mancillado por el adulterio de Clitemestra; 3) Hera, patrona del matrimonio.

[56] Apolo. La «abertura» es el *'ómphalos'*, el ombligo de la tierra, por tanto el oráculo délfico.

[57] Hermes.

Entonces ya el resonante *[Estr. 4]*
grito salvador de la casa,
el femenino son[58] *que propicia los vientos,*
que suena soberbio entre el llanto
entonaremos. ¡Tenga ello buena navegación!
Mi... mi ganancia se acrecerá en esto,
la ruina se apartará de nuestros amigos[59].

[Ant. 2]
¡Y tú, cobrando ánimos cuando llegue tu turno en la
[acción,
gritándole {en nombre de tu padre} a ella, cuando
te diga: «¡Hijo!»,
contéstale, «¡Hijo de mi padre!» y concluya
una ruina que no es censurable!

y atrévete a mantener en tu pecho *[Ant. 4]*
el corazón de un Perseo[60],
procurando el gozo a los tuyos de bajo tierra
y a los de arriba,
si, allí dentro, de la funesta Gorgona
la cruenta ruina provocas, mas una muerte
exenta de culpa gracias a Apolo.

(Sale Egisto a escena.)

EGISTO

Vengo no por propia iniciativa, sino llamado por un mensajero. Me he enterado de que unos extranje-

---

[58] Éste es el «*ololygé*» o grito de júbilo entonado por mujeres.

[59] Orestes y Electra.

[60] Orestes debe ser tan valiente como Perseo, quien es escogido por Esquilo como paradigma del héroe que lucha y mata a la monstruosa Gorgona, Medusa; sus atributos y conexiones familiares (Medusa es hermana de la no menos terrible Equidna) recuerdan al público que Clitemestra es una serpiente. Orestes será, por tanto, el nuevo Perseo que dará muerte a la nueva Medusa, su madre. Lo mismo que Perseo fue perseguido por las otras Gorgonas, así Orestes será hostigado por las Erinis, específicamente comparadas en ***Euménides*** 48 con las Gorgonas.

ros han venido a traer una noticia, en modo alguno deseable..., ¡la muerte de Orestes! Y puede suceder que ello traiga a la casa una carga sangrante, todavía herida y mordida por el crimen de antaño. ¿Cómo debo creer que ello es cierto y real? ¿O acaso son historias de mujeres, producidas por el miedo, que saltan por el aire y que luego mueren sin alas? ¿Qué podrías decirme sobre estos hechos para aclarar mi mente?

CORIFEO

¡Acabamos de oírlo, pero entra dentro y entérate por los huéspedes! Ningún mensajero hay tan efectivo como que un hombre pregunte personalmente a otro.

EGISTO

Quiero ver a ese mensajero y preguntarle si él en persona estaba presente cuando murió, o si habla por un vago rumor que ha sabido. ¡No podría engañar a una mente despierta!

(Entra en palacio.)

CORO

[Anapestos]

¡Zeus, Zeus! ¿Qué diré?
¿Por dónde empezar esta plegaria e invocación a
[los dioses?
Y ¿cómo, en mis buenos deseos, acertar a decir lo
[justo?
Hoy a punto están de mancharse
los filos de las espadas homicidas,
o bien para causar a la casa
de Agamenón ruina para siempre,
o bien, fuego y luz por su libertad
encendiendo, el poder legítimo <...>
obtendrá, la gran riqueza de su padre.
Tal es la lucha que un luchador de reserva, uno
[que está solo,

el divino Orestes contra dos va a sostener. ¡Así [sea por la victoria!

(Se oyen desde el interior de palacio los gritos de Egisto.)

¡Ah, ah!... ¡Ay de mí!

CORIFEO

¡Ea, ea, vamos otra vez!

¿Qué ha sucedido? ¿Qué ha sido consumado en palacio? Apartémonos del hecho ya cumplido, para que parezca que no somos responsables de estas desgracias. ¡El final de la batalla está decidido!

(Sale corriendo un criado.)

CRIADO

¡Ay de mí..., ay de mí... ***(jadeante)***, mi señor está muerto! ¡Ay de mí, por tercera vez os grito! Ya no existe Egisto. ¡Abrid presto! ¡Descorred los cerrojos del gineceo! Menester es un hombre joven ***(aparte)*** mas no para socorrer al muerto, ¿a qué ya?

(Grita a los de dentro.)

¡Eh, eh!

Grito a mudos y me desgañito sin provecho, en vano a quienes duermen. ¿Dónde está Clitemestra? ¿Qué hace?

CORIFEO

Me parece que ahora su cuello va a caer junto al tajo[61], herida a manos de Justicia.

(Se abren las puertas del palacio. Sale Clitemestra.)

[61] Puesto que en la Atenas Clásica no se conocía este método de ajusticiamiento, entendemos que se refiere al tajadero en el que el carnicero trinchaba la carne.

CLITEMESTRA

¿Qué pasa? ¿Qué gritería es ésa que levantas por palacio?

CRIADO

¡... que al vivo matan los muertos, te digo!

CLITEMESTRA

¡Ay de mí!... Comprendo el sentido de tus enigmas. Vamos a morir con engaño, lo mismo que nosotros matamos. ¡Que alguien me dé una hacha homicida, rápido! Veremos si vencemos o somos vencidos. ¡Hasta aquí he llegado en mi desgracia!

(Sale Orestes con la espada ensangrentada en la mano. Le sigue Pílades. Al fondo se ve la puerta abierta y el cadáver de Egisto. El criado escapa.)

ORESTES

A ti también te busco. Ése ya tiene bastante.

CLITEMESTRA

¡Ay de mí! ¡Has muerto, queridísima fuerza de Egisto!

ORESTES

(Levanta la espada dispuesto a matarla)

¿Amas a ese hombre...? Pues yacerás en su misma tumba. Una vez muerta ya no le dejarás jamás.

CLITEMESTRA

(Se arroja ante él en actitud suplicante.)

¡Deténte, hijo! Respeta este pecho, hijo, sobre el que tantas veces, adormecido, mamaste con tus encías la nutricia leche.

ORESTES

(Contiene el golpe y se vuelve a Pílades.)

Pílades, ¿qué debo hacer? ¿Debo sentir escrúpulos de matar a mi madre?

PÍLADES

¿Qué va a ser, pues, de los oráculos de Loxias, los píticos augurios y los juramentos de lealtad? ¡Más vale tener a todos los hombres por enemigos antes que a los dioses!

ORESTES

Creo que tú ganas. Me aconsejas bien. ***(A Clitemestra.)*** Ven aquí, que quiero atravesarte junto a ése... Mientras vivió le tuviste en más que a mi padre ***(Forcejean.)*** ¡Duerme con él una vez muerta, ya que amas a ese hombre, y, en cambio, aborrecías al que debiste amar!

CLITEMESTRA

Yo te crié y contigo quiero envejecer.

ORESTES

¿Qué... tú vas a vivir conmigo, la asesina de mi padre?

CLITEMESTRA

La Moira, hijo, es responsable de esto.

ORESTES

Entonces también es la Moira quien dispone tu muerte.

CLITEMESTRA

¿No vas a temer las maldiciones de una madre, hijo?

ORESTES

No, porque al parirme me arrojaste a la desgracia.

CLITEMESTRA

¡No, te envié a una casa vinculada por hospitalidad!

ORESTES

¡Vilmente fui vendido, yo que era hijo de hombre libre!

CLITEMESTRA

¿Dónde está el precio que recibí a cambio?

ORESTES

Vergüenza me da reprocharte esto públicamente[62].

CLITEMESTRA

Sí, pero menciona también las locuras de tu padre.

ORESTES

No acuse al que padecía quien se estuvo sentada en casa.

CLITEMESTRA

Hijo, dolor es para una mujer estar separada del marido.

---

[62] El precio ha sido Egisto.

ORESTES

Sí, pero el esfuerzo del esposo os alimenta, mientras estáis sentadas.

CLITEMESTRA

¡Hijo, pareces decidido a matar a tu madre!

ORESTES

Tú a ti misma, que no yo, te matas.

CLITEMESTRA

¡Mira, guárdate de las perras vengadoras[63] de una madre!

ORESTES

Y ¿cómo escaparé a las de mi padre, si desisto de ello?

CLITEMESTRA

Parece que yo, que estoy viva, en vano clamo a una tumba.

ORESTES

Así es, el destino de mi padre ha determinado esta muerte.

CLITEMESTRA

¡Ay de mí! Ésta es la sierpe que parí y crié. ¡Buen adivino fue el terror de mis ensueños!

---

[63] Las Erinis.

ORESTES

¡Mataste a quien no debías! ¡Sufre ahora lo que se debe!

(Orestes arrastra a su madre hacia el interior. Le da muerte dentro de la casa. Pílades cierra la puerta tras de sí.)

CORIFEO

En verdad, lamento también la doble desgracia de éstos. Pero ahora que el paciente Orestes ha colmado la medida de innumerables actos de sangre, prefiero que no se extinga del todo el ojo de esta casa.

CORO

[Estr. 1]

Con el tiempo ha llegado a los Príamidas la justicia
grave castigo.
Ha llegado a la casa de Agamenón
un doble león, una doble contienda.
Ha llegado a todos
el exilio que consultó el pítico oráculo,
urgido justamente por consejo divino.

¡Oh, lanzad alaridos por la escapatoria ***[Mesodo 1]***
de los males de la casa real, del derroche de los
bienes por obra de dos impíos,
fortuna de dura jornada!

[Ant. 1]

Ha llegado a quien compete la lucha clandestina
el castigo de engañoso pensamiento.
Ha guiado su mano en la batalla la auténtica
hija de Zeus —«¡Justicia!» la
llamamos

los mortales con razón—
respirando rencor fatal contra sus enemigos.

¡A ella Loxias, el que posee *[Estr. 2]*
el gran antro
de la tierra parnasia, elevó su voz sin trampa
mientras la golpeaba traicioneramente. Mas
[pasado el tiempo acomete.
¡Prevalezca la divinidad, y que yo no
colabore con malvados!
¡Digno es de venerarse el poder que ocupa el cielo!

[Mesodo 2]
¡Ya puede verse la luz! Ha sido arrancado el grande
freno de la casa.
¡Levántate palacio! ¡Mucho..., sobrado tiempo
has yacido ahí tirado por el suelo!

Pronto el jefe legítimo traspasará *[Ant. 2]*
el umbral de la casa,
cuando del hogar la ponzoña toda haya arrojado
con una expiación que purga la ruina.
¡Las suertes de rostros favorables por completo,
propicias
metecos de la casa, volverán a caer!

¡Ya puede verse la luz!

ORESTES

(Se abre la puerta central de la escena. Aparece el «ecciclema» transportando los cadáveres de Egisto y Clitemestra. Junto a ellos, Orestes se muestra ufano.)

Contemplad la doble tiranía de esta tierra, a los asesinos de mi padre, los destructores de mi casa. Augustos fueron un día mientras se sentaban en el trono, y aún ahora son amantes, a juzgar por lo que les ha sucedido. ¡El juramento se atiene a sus promesas! Juraron mutuamente la muerte para mi padre o perecer juntos. ¡Y lo han guardado fielmente!

980 Contemplad también, testigos de estos males, el
artificio... ¡prisión para mi desdichado padre.., los gri-
llos para sus manos y los cepos para sus pies! ***(Mues-
tra el manto criminal. Se dirige a los criados de
palacio.)*** ¡Extendedlo ahí mismo, y mostrad en círcu-
lo, ahí de pie, el cobertor de este hombre. ¡Que lo vea
985 el padre —no el mío, sino el que todo lo ve— para
que algún día en un juicio me sea testigo de que yo
perseguí justamente la muerte de mi madre! Y no
menciono la muerte de Egisto, porque, según la ley,
990 como adúltero ha recibido su castigo. ¿Qué nombre
997 acertaría a darle, aunque sea con lengua benévola?
¡Trampa de fieras, o mortaja de ataúd que cubre al
1000 muerto hasta los pies! ¡Acaso llámale red o quizá lazo
y sayal que envuelve los pies! Tal nombre es el que
tendría un ladrón, habituado a una vida de rapiñas y
1004 fraude de huéspedes: ¡mucho se inflamara su corazón
cuando abatía a muchos con este engaño!
991 Pero la que urdió esa abominación contra el espo-
so, del cual llevó el peso de los hijos bajo el ceñidor
—¡carga antaño amable, mas hoy odioso mal, como se
ve!—, ¿qué te parece? ¿Acaso nació murena o víbora
995 que podía corromper, sin apenas proponérselo, más
996 por su contacto que por su ferocidad e instinto crimi-
1005 nal? ¡Cónyuge tal no querría yo comparta mi hogar!
¡Muera yo antes, por voluntad divina, sin hijos!

CORIFEO

¡Ay, ay, qué tristes acciones! *[Estr.]*
¡Espantosa muerte consumaste!
¡Eh, eh! También el dolor florece para quien lo espera.

ORESTES

1010 ¿Lo hizo o no lo hizo?... Me lo atestigua este velo,
que la espada de Egisto ha teñido. El borbotón de san-

gre se confabula con el paso del tiempo para borrar los mil colores del tejido. Ahora debo alabarlo, ahora que estoy presente debo llorarlo, proclamando a este velo «¡parricida!». Me duelo de mis acciones y de mis sufrimientos, ¡y de mi estirpe toda!, ya que llevo la mácula no envidiable de esta victoria.

CORIFEO

No hay mortal que una existencia indemne *[Ant.]*
para siempre, impune, pueda asegurarse.
¡Ay, ay! ¡Una desgracia está aquí mismo, otra ya
[vendrá!

ORESTES

¡Ea, para que lo sepáis... —porque no sé dónde acabará esto, como si condujera mis caballos fuera de la carrera; mis pensamientos desbocados me arrastran ya vencido: cerca del corazón, Terror está presto a cantar y a danzar con Resentimiento—, mientras aún estoy cuerdo, proclamo ante mis amigos y afirmo que he matado, no sin justicia, a mi madre..., a esa mácula parricida y abominación para los dioses! Y como conjuro de este arrojo proclamo a Loxias, al adivino pítico, que declaró que si llevaba a cabo esta acción, estaría libre de la acusación del crimen, pero si desistía ***(vacila.)*** no diré el castigo porque nadie podría soportar los sufrimientos de su arco.

Y ahora vedme, cuán pertrechado con este ramo y corona me encaminaré al santuario umbilical de la tierra, al solar de Loxias, y al llamado resplandor imperecedero del fuego, para escapar a esta sangre familiar: Loxias no me mandó dirigirme a otro altar.

Pido a todos los argivos que, en tanto llega mi hora, <guarden en el recuerdo cuántas> desdichas pesaron sobre mí y den testimonio de mí, <si regresa> Menelao...Y yo como vagabundo exiliado de esta tierra, <........ partiré>, vivo o muerto, dejando atrás esta fama.

CORIFEO

Has obrado bien. No unzas a tu boca a palabras injuriosas ni profieras maldiciones, libraste a toda la ciudad de Argos rebanando certeramente la cabeza a esas dos serpientes.

(Orestes ve aparecer a las Erinis familiares.)

ORESTES

(Grita horrorizado.)

¡Ah, ah!

¡Ahí están esas ceñudas mujeres cual gorgonas!.... ¡Sus vestiduras negras y trenzadas en sus cabellos serpientes apiñadas! ¡No puedo quedarme un instante más!

CORIFEO

(Intenta salir de escena, pero se detiene bruscamente al ver a las Erinis.)

¿Qué fantasías te agitan, el más querido para su padre? ¡Deténte, no temas, has triunfado!

ORESTES

¡No son ilusiones de desgracias para mí! ¡Helas ahí claramente! ¡Son las perras rabiosas de mi madre!

CORIFEO

Sí, es la sangre que aún gotea en tus manos. Por ella golpea tu mente esta turbación.

ORESTES

¡Soberano Apolo, helas ahí, vienen en bandadas! ¡De sus ojos fluye horrenda corriente!

CORIFEO

Sólo hay un medio de purificación. Si te abrazas a Loxias, te librará de estos tormentos.

ORESTES

Vosotras no las veis, pero yo sí. ¡Me persiguen, ya no puedo quedarme!

(Sale corriendo por la izquierda.)

CORIFEO

¡Que tengas suerte y que, benévolo, un dios te vigile y te proteja con un destino oportuno!

¡He aquí la tercera tempestad que
soplando sobre el palacio real ha puesto fin a su
[generación!
Primero acaeció el festín de los hijos
infortunados y desdichados de Tiestes;
segundo, el regio dolor de un hombre:
degollado en el baño pereció el comandante de los
[aqueos.
Y ahora un tercer salvador ha llegado de algún
[sitio— ¿o diré la muerte?
¿Dónde se cumplirá, dónde terminará,
ya calmada, la cólera de Ruina?

(Salen todos.)

ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA

Prólogo [1-142]
- **1** 1-63: Pitia
- **2** 64-93 [= 85-87: Orestes]: Apolo-Orestes
- **3** 94-142: Espectro de Clitemestra- Corifeo

Párodo [143-178]: tres estrofas + tres antistrofas.

Episodio 1º [179-320]
1. 179-234: Apolo-Corifeo
2. 235-254: Orestes-Corifeo
3. 255-275: *'Epipárodo'*
4. 276-306: Orestes-Corifeo
5. 307-320: *Anapestos:* Corifeo

Estásimo 1.º [321-396]: cuatro estrofas + cuatro antistrofas + dos estribillos *(efimnios)* y dos *mesodos.*

Episodio 2.º [397-489]
1. 397-489: Atenea-Corifeo-Orestes.

Estásimo 2.º [490-565]: cuatro estrofas + cuatro antistrofas.

Episodio 3.º [566-777]
1. 566-584: Apolo-Atenea
2. 585-777: Corifeo-Orestes-Apolo-Atena.

Epílogo [778-1047]
1. 778-880: Atenea + Coro (éste canta en dos estrofas y dos antistrofas)

2. 881-915: Atenea-Corifeo
3. 916-1032: Atenea-Coro (canta en tres estrofas + tres antístrofas)
4. 1033-1047: Cortejo de atenienses: canto en dos estrofas y antístrofas.



PERSONAJES DEL DRAMA

Pitia
Apolo
Orestes
Espectro de Clitemestra
Atenea

Coro de las Erinis/«Euménides»
Segundo Coro de ciudadanos atenienses

PERSONAJES MUDOS

Hermes
Heraldo
Jueces
Sacerdotisas de Atenea
Ciudadanos de Atenas

[La escena representa el templo de Apolo en Delfos. La Pitia se dispone a entrar en el recinto oracular como tiene por costumbre. Recita el prólogo. A partir del v. 235 hay un cambio de escena: la acción se traslada a la Acrópolis de Atenas y después al tribunal del Areópago.]

PITIA

Honro primero con esta plegaria entre los dioses a Gea, la primera adivina; después de ella, a Temis, que, cierto, según una tradición, sentóse la segunda en este oráculo de su madre. Y en un tercer turno, por su voluntad[1], sin violencia para nadie, otra Titánide hija de la Tierra, Febe, aposentóse aquí. Mas ella lo ofrece, como presente de natalicio, a Febo —precisamente él tiene su nombre derivado del de Febe—. Y él, luego de abandonar la ensenada y la rompiente delia, y arribar a las costas de Palas, frecuentada por las naves[2], llegó a esta tierra y a las sedes del Parnaso. Le escoltan y honran sobremanera los hijos de Hefesto, constructores de caminos[3], que iban domesticando un territorio salvaje. Recién llegado aquí, le rinde grandes honores el pueblo y Delfo, soberano piloto de este país. Y además Zeus, colmando de arte mántico su mente inspirada, a este adivino le sienta el cuarto en el trono. Desde entonces Loxias es el portavoz[4] de Zeus padre.

Éstos son los dioses que, en mi plegaria, invoco como preludio. Mas Palas Pronea[5] también es honrada en los relatos. Venero a las ninfas, que allí ocupan la gruta Coricia[6], escarpada, acogedora para las aves,

---

[1] Por voluntad de Temis.

[2] Esta versión del camino que siguió Apolo fue inventada para otorgar un cierto relieve a Atenas en la entronización délfica del dios. La referencia al poderío marítimo ateniense es la tradición oficial contemporánea en la línea que ya defendiera Tucídides (I = Arqueología) de que el dominio del mar por parte de Atenas tenía precedentes míticos.

[3] Los atenienses, que se creían descendientes de Erictonio, hijo de Hefesto y de la Tierra.

[4] Zeus fue quien otorgó a Apolo su don adivinatorio y le entronizó en el lugar oracular; por tal motivo, las respuestas oraculares remontan al propio Zeus, en consonancia con otros lugares de la trilogía donde Zeus es el «hacerdor de todo», «el responsable de todo», «nada sucede sin que Zeus lo decrete». En clave dramática, se adelanta la respuesta que Apolo da a las Erinis en el sentido de que el matricidio ha sido decidido por Zeus y es éste quien promete su protección a Orestes.

[5] La diosa Atenea en la advocación que preside al acceso a la Acrópolis.

[6] La gruta Coricia se halla en el monte Parnaso sobre Delfos.

guarida de los demones. Bromio[7] ocupó la región —no lo olvido—, desde que el dios encabezó su tropa de Bacantes y tramó una muerte para Penteo cual si fuera una liebre[8]. Por fin, luego de invocar a las corrientes del Plisto[9], el poder de Posidón[10] y al altísimo Zeus *Cumplidor*[11], voy a tomar asiento en el trono como adivina.

¡Que hoy me concedan hallar mejor fortuna, con mucho, que en mis anteriores entradas[12]! Si hay algún heleno, acérquese después de echar a suertes el turno. Voy a profetizar conforme el dios me vaya guiando.

(Entra en el templo. Breve pausa. Se oyen los gritos de la Pitia desde el interior. Sale a escena aterrorizada y a trompicones.)

---

[7] Epíteto poético más frecuente para designar al dios Dioniso que era venerado con tambores y gritos extáticos. En años alternos se celebraba en el monte Parnaso un festival de mujeres que, entre ritos báquicos, rendían culto al dios.

[8] De nuevo la imagen de la liebre acosada por el depredador que ya viéramos en la párodo de ***Agamenón,*** aunque aquí se trata de la furiosa tropa de las enfurecidas bacantes azuzadas por Dioniso contra Penteo, el cual había intentado impedir la introducción del culto báquico en Tebas. Indirectamente, en clave dramática, se adelanta la persecución de que será objeto Orestes por parte de las Erinis, unas auténticas ménades enloquecidas. Esquilo compuso una trilogía sobre este tema, y de Eurípides conservamos las ***Bacantes,*** que dramatiza la misma historia en un ambiente mágico y de fantasía.

[9] Río subterráneo que atraviesa Delfos.

[10] Posidón poseía un templo junto al de Apolo, y una antigua tradición decía que compartió el oráculo con la Tierra (Paus., 10.5.6)

[11] Zeus Téleios es el «cumplidor de las súplicas», al cual invocaba Clitemestra en ***Agam.,*** 973, cuando se disponía a asesinar al marido. Había un altar al Altísimo Zeus (cf. ***Agam.,*** 55) frente al Erecteo, en el cual se ofrecían libaciones de vino.

[12] El oficio de profetisa de Apolo era, al parecer, un tanto arriesgado. Plutarco (***Mor.,*** 438 a) recuerda cómo en una ocasión la Pitia, que se dirigió al recinto oracular muy a desgana tras observar los funestos presagios de las víctimas sacrificiales, fue poseída por un espíritu maligno; éste la tiró del trípode contra el suelo y la desdichada anciana acabó muriendo pocos días después.

¡Oh, espectáculo terrible de decir..., terrible de ver con los ojos me ha hecho salir de nuevo de la morada de Loxias, hasta el punto de que me fallan las fuerzas, y no me tengo en pie! Corro con las manos, no con la rapidez de mis piernas. Pues que una vieja cuando está aterrorizada no es nada, o mejor, es como un niño.

Yo entro en la cámara interior enguirnaldada, y veo sobre el ombligo[13] a un varón, manchado a los ojos de los dioses, que ocupaba el asiento en actitud suplicante, chorreando las manos de sangre y portando una espada recién sacada de la herida[14] y una alticrecida rama de olivo, piadosamente coronada con un amplio mechón, con un albo vellón. ¡Sí, lo digo sin rodeos! Mas, delante de este hombre, duerme una prodigiosa caterva de mujeres sentadas en tronos... ¡No..., no las llamaré mujeres, sino Gorgonas![15] Aunque tampoco podría compararlas a las Gorgonas por su forma <y ni siquiera a las Harpías, porque a éstas las[16]> vi alguna vez en las pinturas, cuando arrebataban la comida de Fineo. ¡Sí, éstas en apariencia no tienen alas! Son negras, nauseabundas en extremo, y resoplan con un resuello inaccesible; de sus ojos se destila un humor horrible[17]. Y su

---

[13] El *«ómphalos»* u ombligo del templo de Apolo delfio era la roca sagrada situada en la cámara interior que marcaba el centro del mundo. En él se disponía el trípode sobre el cual se sentaba la Pitia dispuesta a ser «poseída» por el dios. La nave central del templo tenía la forma de un huevo alargado, decorado con una red de caza (Estrabón, IX. 3.6.) y estatuas de águilas junto a la propia roca central.

[14] La profetisa, al igual que le sucedía a Casandra, se comporta más como una vidente que como la portavoz del dios, ya que ve en qué condiciones ha llegado Orestes. Parece tener una visión en la que el joven aparece precisamente cuando acaba de dar muerte a la madre.

[15] Esquilo es el primer poeta antiguo que dota a las Erinis de un aspecto antropomórfico, más que como serpientes. Probablemente ha querido que se confundan con Clitemestra y ésta con aquéllas.

[16] Un escolio a este pasaje llevó a Schüz –seguido por A. H. Sommestein, p. 90– a postular la caída de un verso en el que se mencionaba a las Harpías, ya que ninguna versión del mito de Fineo pone a éste en relación con las Gorgonas.

[17] Recuérdese que al final de *Coéforos* Orestes, en su alucinación, describía a las Erinis en parecidos términos.

55 aderezo ni es propio para llevarlo ante las estatuas de los dioses ni en las moradas de los hombres. ¡Ni he visto nunca la especie de esa tropa, ni sé qué tierra puede jactarse de criar impunemente semejante raza... y que no se arrepienta de este trabajo!

60 De aquí en adelante, que se cuide de ella el poderoso Loxias en persona, el dueño de esta casa. Él es profeta y médico, e intérprete de portentos y el purificador de las casas ajenas.

(Sale. Se abren las puertas del templo. Se ve a Apolo, Orestes, las Erinias y a Hermes.)

ORESTES

85 ¡Soberano Apolo, sabes ser justo! Y puesto que lo sabes, aprende también a no despreocuparte. Tu fuer-
87 za es garantía suficiente para ayudarme.

APOLO

64 No, no te traicionaré. Seré tu guardián hasta el fin,
65 ya me encuentre cerca, ya me halle lejos, no voy a ser blando con tus enemigos; ahora ya ves a esas locas atrapadas... —vencidas por el sueño las muy solteronas, vetustas doncellas, mocicas viejas, con las que
70 nunca yace ningún dios, ni hombre ni fiera. Además nacieron por causa del mal, pues que habitan la horrenda tiniebla y el Tártaro, bajo tierra, odio para hombres y dioses olímpicos[18]—, pero, no obstante,
75 ¡huye, no seas cobarde! Porque te perseguirán incluso a lo largo del vasto continente, doquiera que pises con paso errante la tierra, a través del ponto y las ciudades isleñas. No te atormente pastorear este empeño, y, cuando llegues a la ciudad de Palas, siéntate allá arri-

---

[18] Las Erinis nacieron de las gotas de sangre que cayeron a tierra de los testículos de Urano cuando fue mutilado por Crono. De aquí que sean las deidades más irónicamente apropiadas para exigir la pena por los delitos de sangre.

80 ba y aférrate a su antigua imagen. Allí, disponiendo de
jueces y palabras apaciguadoras, encontraremos el
medio de librarte de estas cuitas de una vez por todas,
84 pues yo te persuadí de que mataras a tu madre.
88 ¡Acuérdate! ¡No turbe el miedo tu mente!

(A Hermes.)

¡Y tú, Hermes, hermano de mi misma sangre e hijo
90 del mismo padre, vigílalo! Según cuadra a tu nombre,
sé su *conductor*, apacentando a este mi suplicante.
También Zeus venera este sentimiento de respeto por
los proscritos, que manda a los mortales con fortuna
favorable.

(Salen. Hermes guía a Orestes. Apolo entra en el templo. Aparece por la izquierda la Sombra de Clitemestra, que increpa a las dormidas Erinis.)

ESPECTRO DE CLITEMESTRA

¡Ea, dormid, por favor... (***sarcástica)*** ¿A qué os
95 necesito dormidas?... Yo, en cambio, que tan despre-
ciada me veo por vuestra culpa entre los demás muer-
tos —en verdad el reproche por los que maté no cesa
entre los demás difuntos— ando errante de forma
ignominiosa! Y os aseguro que tengo grandísimo liti-
100 gio allí por su causa; pero, aunque he sufrido tan terri-
ble escarnio a manos de mis seres más queridos,
ninguno de los demones se irrita en favor mío, cuando
fui degollada por manos matricidas. (***Muestra sus
heridas.)*** ¡Mira estas heridas con tu corazón, pues una
mente dormida se alumbra con sus propios ojos! A
105 buen seguro que habéis bebido muchas de mis ofren-
das, las libaciones sin vino, sobrios calmantes, y los
manjares santificados de noche que os sacrifiqué sobre
el altar del fuego, a una hora que no es común a nin-
110 gún dios. ¡Y todo eso lo veo pisoteado por el suelo!
Mas él, escapado, huye cual un cervatillo..., ¡y lo que

es más, sin esfuerzo! Del centro de vuestras redes saltó, y ahora se mofa en grande de vosotras. ***(Grita encolerizada.)*** ¡Oíd, que os estoy hablando del bienestar de mi alma! ¡Recobrad el sentido, oh diosas infernales! ¡Sí, yo, Clitemestra, os invoco en sueños!

CORO

(Gruñido.)[19]

CLITEMESTRA

¡Gruñid, sí! Pero ese hombre se escapa, huyendo lejos de aquí. Los suplicantes tienen amigos no como los míos.

CORO

(Gruñido.)

CLITEMESTRA

Duermes demasiado, y no lamentas mi sufrimiento. ***(Les increpa de nuevo.)*** ¡Que se escapa Orestes, el asesino de esta su madre!

CORO

(Rugido.)

---

[19] Éstas son la únicas acotaciones a un texto dramático que conservamos del teatro antiguo. No tenemos forma de saber si proceden del propio autor, como pretende el escoliasta, o si han sido introducidas en el largo proceso de transmisión manuscrita. Si provinieran de la mano de Esquilo, tendríamos aquí restos del libreto original destinado a los actores, pero O. Taplin (***PCPhS,*** n.s. 23, 1977, 121-32) piensa que este tipo de acotaciones son muy raras en la tragedia antigua y no es creíble que el dramaturgo antiguo, en una fase tan primitiva, tuviese la necesidad de reflejarlas por escrito cuando podría haberlas introducido durante los ensayos.

CLITEMESTRA

¡Vaya, ruges! ¡Duermes!... ¿No te levantarás presto? ¿Qué otro asunto te ocupa, salvo tramar daños?

CORO

(Rugido.)

CLITEMESTRA

¡Sueño y Fatiga, conjurados oportunamente, han agarrotado la furia de la terrible sierpe![20]

CORO

(Rugido redoblado y agudo.)

¡Cógele! ¡Cógele!
¡Cógele! ¡Cógele! ¡Muéstramelo!

CLITEMESTRA

En sueños persigues a la fiera y ladras como un perro que nunca abandona la solicitud de su trabajo. ¿Qué haces? ¡Levanta! ¡No te venza el esfuerzo! No ignores mis sufrimientos, ablandada por el sueño. Duélete en tus entrañas por mis justas represensiones, porque al prudente sirven de aguijón. Pero, tú, luego de lanzar contra él tu hálito sanguinolento, de abrasarlo con el aliento, con el fuego de tu vientre, persíguelo, agótalo en un segundo acoso[21].

---

[20] Expresión ambigua. Puede referirse a las Erinis, o a sí misma, ya que así la llama Orestes en ***Coéf.*** 249.

[21] Frase de sentido oscuro. Probablemente, el primer acoso sea el que tiene lugar al final de ***Coéforos.***

CORIFEO

¡Despierta, y tú despierta a ésa! ¡Y yo a ti! ¿Duermes? ¡Levántate! ¡Espolea al sueño y veamos si en este preludio hay algo inútil!

(La sombra de Clitemestra se marcha de la misma forma que vino.)

CORO

¡Ay, ay, ay de mí! ***[Estr. 1]***
¡Hemos sufrido, amigas...
—mucho me he fatigado, cierto, y en vano—
hemos sufrido un sufrimiento irremediable, ay, ay,
desdicha insoportable!
De la red ha escapado, ha huido la fiera.
Rendida de sueño, he perdido la presa.

¡Oh, hijo de Zeus ***[Ant. 1]***
eres un ladrón!
¡Tú, un jovenzuelo, has coceado a estas viejas diosas
por respetar al suplicante, a un varón impío y
cruel con sus progenitores.
Nos robaste al matricida, aun siendo un dios.
¿Qué cosas de éstas uno dirá que son justas?

[Estr. 2]

Un reproche desde el fondo de mis sueños venido
golpeóme cual auriga
con aguijón cogido por el centro,
en las entrañas, en el hígado:
¡nos es dado sentir el grave, el gravísimo escalofrío
del fiero flagelador público!

[Ant.2]

Tales acciones cumplen los dioses más jóvenes[22],
que rigen en todo al margen de justicia,
un trono que chorrea sangre
de los pies a la cabeza:
nos es dado ver el ombligo de la tierra
que se ha atraído hórrida polución de sangre.

[Estr. 3]

Mas, aunque es adivino, para mancilla de su propio
[hogar
ha contaminado el recinto, poniéndola él mismo en
[marcha, él mismo
invitándola a entrar[23]*, honrando lo humano contra la*
[ley de los dioses,
cierto, pero después de destruir a las vetustas Moiras.

[Ant. 3]

También para mí es ofensivo... y no me lo arrebatará.
Aunque huya bajo tierra, jamás será libre,
y aunque sea un suplicante, otro dios
vengador[24] *logrará en persona además de éste.*

(Aparece de nuevo Apolo que sale del recinto oracular. Increpa a las Erinis.)

APOLO

¡Fuera, os lo ordeno! ¡Salid presto de este templo! ¡Apartaos de estos mánticos recintos, si no queréis que surja un alado áspid blanquecino lanzado desde este cordel bruñido en oro y escupáis, entre dolores, los negros espumarajos de los pulmones, vomitando los coágulos de sangre que les chupasteis! ¡No os cuadra acercaros así a estas moradas, sino allí donde hay sentencias de decapitación, cegamientos, degüellos, y donde se siegue la virilidad[25] de los muchachos con el

---

[22] Las acciones de los dioses jóvenes son motivo de pesar para las Erinis.

[23] Apolo no invita a entrar en templo a la polución, sino sólo a Orestes cuando todavía no ha sido purificado.

[24] Hades, es decir la muerte.

[25] Se refiere a la castración.

aniquilamiento de su semilla... y mutilaciones, lapidaciones, y donde mascullan largo quejido lastimero los que son atravesados por el ano[26]... ¿Habéis oído, despreciadas por los dioses, cuáles fiestas son a las que tenéis agrado? ¡Lo aclara el aspecto todo de vuestra apariencia! *(Aparte.)* Tamaños engendros deberían habitar en el antro de un león sanguinario, y no restregar su pestilencia en este cercano solar oracular. *(A las Erinis.)* ¡Idos a pacer sin pastor! Ningún dios se complace con semejante rebaño.

CORIFEO

¡Soberano Apolo, escúchame a tu vez ahora en mi turno! Tú no eres un mero cómplice de estos hechos, ¡qué va...!, lo has hecho todo tú solo. ¡Eres el único responsable!

APOLO

¿Cómo? Extiéndete un tanto más en ese punto del relato.

CORIFEO

¿Ordenaste en tu oráculo al extranjero que matase a su madre?

APOLO

Le ordené que vengase a su padre..., ¿y qué?

CORIFEO

¿Y luego te comprometiste a ser amparo de una nueva sangre?

[26] Gráfica descripción de las torturas y castigos que contemplaba la ley ateniense contemporánea ante este tipo de delitos.

APOLO

Sí..., y le mandé que se acogiese a este templo.

CORIFEO

¿Y censuras, entonces, a estas escoltas?[27]

APOLO

¡Sí! No es conveniente que os acerquéis a este templo.

CORIFEO

Sin embargo, nos ha sido encomendado esto...

APOLO

¿Qué misión es ésa?... ¡Jáctate de una hermosa prerrogativa!

CORIFEO

¡...Expulsamos de sus hogares a los matricidas!

APOLO

Y ¿qué hay de la mujer que quita de en medio[28] al marido?

CORIFEO

Entonces, no sería un crimen familiar y consanguíneo.

---

[27] Irónico y eufemístico. Las Erinis son perras de presa, no de compañía.

[28] Eufemismo muy apropiado. Clitemestra lo que quería realmente era eliminar al marido que le estorbaba para cumplir sus propósitos.

APOLO

En verdad, por despreciables y en nada tienes los pactos de fidelidad de Hera Cumplidora[29] y de Zeus. Y Cipris, sin honor, es rechazada por tu argumento, de la cual provienen a los hombres las más íntimas relaciones[30]. Porque el lecho, que el destino marca a un hombre y mujer, vale más que un juramento cuando se ampara en la justicia. Por lo tanto, si aflojas la rienda contra quienes se matan entre sí hasta el punto de no castigarlos ni mirarlos con odio, afirmo que tú no acosas a Orestes justamente. Y, ya te veo, unos asuntos te los tomas muy a pecho..., otros, obviamente, eres más tarda en obrar. Pero la diosa Palas instruirá la causa de estos hechos.

CORIFEO

¡No... nunca dejaré a ese hombre!

APOLO

Muy bien, persíguelo. Mucho más trabajo te tomarás.

CORIFEO

No intentes tú coartar mis privilegios con tus palabras.

APOLO

No consentiría yo en recibir tus privilegios.

---

[29] Hera es protectora del matrimonio. El epíteto *«Téleios»*, 'Cumplidor', derivado de *«télos»*, que sirve para designar cualquier ritual religioso, indica aquí el rito nupcial. Zeus Téleios y Hera Téleia, además de Afrodita, son los dioses que, en concreto, invocaba la pareja nupcial.

[30] *Φίλτατα* se refiere a las relaciones sexuales.

CORIFEO

Sí, se dice, eres grande junto al trono de Zeus, pero yo —pues me guía una sangre materna— seguiré buscando justicia contra ese hombre y seguiré su rastro como un perro.

APOLO

En cambio, yo acogeré y protegeré al suplicante. Porque terrible será entre hombres y dioses la cólera del que busca purificarse, si le abandono de grado.

(Cambio de escena. El Coro se retira a un lateral de la orquestra. Apolo entra en el templo y cierra la puerta tras de sí. La acción se traslada a continuación a la acrópolis de Atenas, donde se encuentra el templo de Atenea y una estatua suya. Orestes irrumpe en escena y se abraza a las rodillas de la imagen.)

ORESTES

Por mandato de Loxias, ¡oh, soberana Atenea!, vengo. Acoge con benevolencia al vengador..., que no a un suplicante ni a un impuro de manos, sino con la mancha ya embotada, desgastada también en casas ajenas y en sacrificios de reses. Tierra y mar a la par atravesé, observando los oraculares preceptos de Loxias, y hoy me acerco a tu morada y efigie, diosa. Aquí aguardaré expectante el resultado del juicio.

(De nuevo el Coro se incorpora a la acción siguiendo el rastro de Orestes. Al principio no reparan en que Orestes está abrazado a la imagen de la diosa.)

CORIFEO

¡Eh, eh! ¡Aquí hay una huella muy clara de nuestro hombre! Seguid tras las indicaciones de este mudo dela-

tor. Como un perro al cervatillo herido, seguimos el rastro en pos de las gotas de sangre. Jadean mis entrañas por los innumerables esfuerzos agotadores. Todo lugar de la tierra éstas han pastoreado, y, en vuelo sin alas, he salvado el ponto en una persecución no más lenta que una nave. Y ahora ése está ahí escondido en algún lugar: el hedor a sangre humana me sonríe.

(Advierten de la presencia de Orestes junto a la estatua de Atenea.)

CORO[31]

¡Mira, mira otra vez! ¡Escudriñad todas el lugar!
¡Que no escape a hurtadillas el matricida sin pagar
[su deuda.
Aquí está él..., ¡seguro que busca refugio
abrazado a la efigie de la diosa inmortal,
y pretende ser reo de juicio!
Mas ello es imposible: la sangre materna tirada
[por tierra
es irrecuperable, ¡ay, ay!
Derramado por el suelo, el líquido se pierde.
¡Ea, es fuerza que tú seas castigado: que, de un vivo,
sorbamos el rojo flujo de sus miembros!
¡Ojalá de tu persona me llevara alimento de
[imbebible bebida!
Consumiendo tu fuerza, te arrastraré vivo bajo tierra,
para que pagues desagravio por un crimen matricida.
Verás allá que, si algún otro mortal ha faltado
mancillando a un dios o a un huésped
o a sus padres,
cada uno lleva de la justicia lo que merece,

---

[31] Párodo adicional, ya que ha habido un cambio de escena en v. 235 y tanto el Coro como los personajes se han de trasladar al Areópago.

porque Hades[32] *es grande ajustador de las cuentas de [los mortales,*
y lo ve todo en las tablillas de su mente.

ORESTES

(Prosigue su plegaria sin reparar en las Erinis.)

Enseñado en la desgracia, conozco innumerables ritos purificadores, y también cuándo tengo derecho a hablar y cuándo debo callar; pero, en este caso, un sabio maestro me ha ordenado alzar la voz. La sangre de mis manos duerme y está borrada, y la mácula matricida ha quedado lavada, pues cuando aún estaba fresca fue expulsada, junto al ara del dios Febo, con la purificación de un cerdo sacrificado. ¡Largo sería, desde el principio, el relato de a cuántos me he acercado en compañía no perjudicial! El tiempo, al par que envejece, lo purifica todo. Así también ahora, con mi boca ya pura, invoco respetuosamente a la soberana de esta tierra, a Atenea, ¡que venga en mi ayuda! Sin guerra me ganará a mí, a la tierra y al pueblo de Argos como fieles aliados en todo tiempo..., ¡y con razón! ¡Ea, pues, ya en los campos de la tierra libia[33], junto a la corriente del Tritón, su fuente natal, esté poniendo el pie recto u oblicuo en defensa de los suyos, ya se halle

---

[32] Hesíodo (***Trabajos***, 252 ss.) recrea el cuadro de los «trescientos centinelas inmortales» de Zeus que supervisan las transgresiones humanas, y cuenta cómo Díce, la hija de Zeus, se sienta junto a su padre y le va refiriendo las malas acciones de los seres humanos. Dentro de este antiguo mito de la supervisión divina de la perversidad humana, Esquilo ha introducido su propia creencia –probablemente de procedencia mistérica– en un dios de ultratumba, Hades, el dios infernal, como a veces le llama, que castiga o recompensa a los humanos según sus conductas. De una forma anacrónica, se dice que las Erinis vendrían a ser los notarios que registran oficialmente por escrito dichas conductas.

[33] E. R. Dodds, en su comentario a las ***Bacantes*** de Eurípides (***Euripides. Bacchae***, Oxford, 1960, p. 186, vv. 556-9), llama la atención sobre el hecho de que esta lista de lugares donde puede hallarse la diosa es tradicional en las plegarias griegas: era una forma diferente de cumplimentar el rango de la divinidad y asegurarse que la súplica llegue a su destino.

examinando la llanura Flegrea[34] cual esforzado comandante, que venga (pues siendo una diosa me oye incluso de lejos), para que sea mi liberadora de estas desdichas.

CORIFEO

¡No, nunca! ¡Ni Apolo ni el poder de Atenea podrán librarte de morir abandonado miserablemente..., de irte a paseo sin saber jamás cómo es la alegría del corazón, cual pasto exangüe de los demones..., una sombra! ***(Pausa.)*** ¿Nada respondes? ¿Desdeñas mis palabras, tú que has sido criado y consagrado a mí...? ¡Sí, en vida, me servirás de festín, y sin ser degollado, junto al altar! Vas a escuchar el ensalmo que encadena[35].

(Las Erinis rodean y hostigan a Orestes en una danza circular.)

[Anapestos][36]

Vamos ya, entrelacemos un coro, pues horrenda [melodía
está decidido que vamos a ejecutar
y contar cómo esta mi facción reparte
el lote de destino tocante a cada hombre.
Creemos ser unas rectas justicieras:
a los que extiendan puras sus manos

[34] Seguramente Palene, al N. del Egeo, en la península Calcídica.

[35] C. A. Faraone (*JHS* 105, 1985, 150-154) entiende que algunos motivos de este canto, y fundamentalmente el silencio de Orestes que se menciona en v. 303, pueden haber tenido su paralelo en la práctica contemporánea de las llamadas «tablillas de maldición», depositadas antes de un juicio a fin de asegurarse la superioridad mágica sobre el adversario.

[36] Estos anapestos constituyen un auténtico *«prooimíon»* coral. Su función es introducir de una forma rápida y fácilmente comprensible los temas principales de la horrenda canción que sigue. Asimismo, subrayan que las Erinis se proponen seguir un nuevo método para alcanzar sus propósitos.

no serpentea ninguna cólera de nuestra parte,
e indemne su vida transcurre.
Mas quien, culpable como ese hombre,
manos criminales intenta ocultar,
asistiendo a los que han muerto como testigos leales,
cual ejecutoras[37] de una deuda de sangre, nos
[revelamos por fin a éste.

¡Madre que me pariste, oh ***[Estr. 1]***
madre Noche[38]*, castigo para ciegos y videntes* [39]*,*
escúchame! La cría de Leto me ha infamado
hurtándome esta liebre, materna
expiación legítima del crimen.

¡Caiga sobre la víctima inmolada ***[Estribillo]***
este nuestro canto, delirio,
extravío, que corroe la mente,
el himno de las Erinis,
prisión de las mientes,
sin forminge, extenuación para los mortales[40]*!*

Tal es el lote que inexorable
la Moira nos hiló para que, sin trabas, lo tengamos:
¡a aquellos de los mortales en quienes coincidan
[acciones de licenciosa perversidad

---

[37] En griego, *πράκτορες* son los funcionarios públicos atenienses encargados de recaudar los impuestos y cobrar las deudas contraídas con la ciudad.

[38] Aquí Esquilo identifica a las Erinis con las *'Kéres'*, «Parcas» hesiódicas (Hes., ***Teog.,*** 217-22), que son las hijas de la Noche. La Noche, además, es una de las deidades más antiguas, la mayor de las hijas del Caos.

[39] Lit.: «videntes e invidentes». Hay, por tanto, un claro eufemismo. Los que ven son los vivos, y los que no ven, los muertos.

[40] El poder del canto en la Antigüedad es múltiple: el canto de un Orfeo, p. ej., amansa las fieras y transporta los sentidos de placer; el de las Erinis, como el de las Sirenas, es destructor, y además se asocia siempre con seres femeninos.

acompañarlos hasta que desciendan bajo tierra; y ni siquiera
en la muerte será en exceso libre!

¡Caiga sobre la víctima inmolada **[Estribillo]**
este nuestro canto, delirio,
extravío, que corroe la mente,
el himno de las Erinias,
prisión de las mientes,
sin forminge, extenuación para los mortales!

[Estr. 2]
Al nacer nos fue decretado esta misión:
¡y que se aparten las manos de los inmortales, no hay ningún
comensal copartícipe! [41]
De los peplos blancos [42] *la suerte sin parte y despojada me dejó*
<...>

¡Así es, elegí la destrucción **[Mesodo 1]**
de los hogares! ¡Cuando un Ares[43]
que es criado dentro destruye a una familia
arremetiendo, oh, contra éste,
aunque sea fuerte, la vamos
debilitando con la sangre reciente!

---

[41] El abrupto orden de palabras en el texto griego sugiere quizá el nerviosismo y la cólera que provoca en las Erinis el sentimiento de que Apolo ha menoscabado sus derechos y prerrogativas.

[42] El peplo blanco es símbolo de alegría, y, por tanto, es el que utilizan las novias en el rito nupcial. Como sabemos, el de las Erinis es negro, lo que quiere decir que su sola presencia es un funesto presagio o un símbolo del dolor que va a sobrevenir.

[43] Circunloquio muy del gusto de Esquilo para designar cualquier tipo de «espíritu destructivo» (***Agam.***, 1511; ***Prom. Encad.***, 1860-61; cf. Pi., ***P.***, XI. 36; S. ***Ay.*** 254; ***E.R.***, 190-191) y no sólo una metonimia por «muerte».

[Ant. 2]

Mas, porque siempre andaba presta a eximir a otros
[de este afán,
a eximir de la carga a los dioses con mi esfuerzo
y a no llegar a la instrucción[44] *de procesos,*
Zeus a esta tribu, digna de odio, que chorrea sangre,
de su compañía
la expulsó

[Estr. 3]

Las opiniones de los hombres, muy respetadas bajo el
[éter
se funden bajo tierra, se consumen sin honor
por nuestros accesos de negra sangre
y por las danzas rencorosas de nuestro pie.

Porque, dando un salto muy alto *[Mesodo 2]*
desde arriba con pesada caída
hago bajar la fuerza de mi pie,
miembros peligrosos incluso
para los veloces —¡insoportable ruina!

[Ant. 3]

Mas cuando cae lo ignora por su insensato delirio.
¡Tal es la tiniebla que su ponzoña hace revolotear
[sobre el hombre,
y tenebrosa niebla por la casa
vocea la fama luctuosa!

Así es como debemos ser, buenas urdidoras *[Estr. 4]*
y cumplidoras, rememoradoras
de las desdichas, augustas[45]

---

[44] *«Ἀτέλεια»* «carga» –cf. v. anterior– y *ἄνκρισις*, «instrucción de procesos» son términos técnicos del lenguaje judicial. El primero denota una concesión de inmunidad o exención de las cargas públicas o de algunos servicios onerosos al Estado, mientras que el segundo designa las «investigaciones preliminares» intruidas por un magistrado antes de que se iniciase la vista de un proceso o, incluso, como sugiere Podlecki, el examen de los magistrados para establecer su competencia en el desempeño de este oficio.

[45] Según Pausanias (1. 28.6), «augustas» es el título oficial que se daba a las Erinis en Atenas (cf. S. *Ay.*, 837).

y difíciles de apaciguar para los mortales,
siguiendo nuestro oficio infame,
separadas de los dioses en una ciénaga sin sol,
oficio de difícil camino para los que ven
y para los ciegos a la par.

Así pues, ¿qué mortal no se turba *[Ant. 4]*
y además teme
al oír mi ley
garantizada por el destino
y otorgada de parte de los dioses para su cumplimien-
[to? En mí
hay un antiguo privilegio, y no lo detento sin honor[46],
aunque tenga yo mi destacamento bajo tierra
y en tinieblas sin sol.

(Aparece Atenea por la izquierda.)

ATENEA

De lejos vengo oyendo la gritería de una invocación, desde el Escamandro, cuando tornaba de ocupar la tierra que campeones y próceres aqueos me asignaron para siempre como lote no pequeño de las riquezas conquistadas..., ¡presente escogido para los vástagos de Teseo! De allí precisamente acabo de llegar apresurando mi incansable pie, sin alas, haciendo crujir el pliegue de mi égida —y unciendo a este carro veloces potros—... ***(Pausa. Repara en las Erinis que hostigan a Orestes.)*** Mas ahora que veo a esa extraña tropa en mi tierra, no me turbo, pero asombro es para mis ojos. ¿Quiénes sois entonces...? A todos en general me dirijo..., al extranjero ese que, postrado, se abraza a mi imagen, <y a vosotras, pues a ése lo cuento entre los forasteros>; no os asemejáis a ninguna raza viviente: ni os miran los dioses entre las diosas,

---

[46] Airada respuesta a la acusación de que son objeto por parte de Apolo en v. 209.

ni sois semejantes en aspecto a los humanos. Pero hablar mal de los vecinos sin tener queja, es ley que se aparta de la justicia.

CORIFEO

En breve lo conocerás todo, hija de Zeus. Nosotras somos las sempiternas hijas de la Noche..., en nuestra morada, bajo tierra, somos llamadas «Maldiciones».

ATENEA

Ya conozco vuestra ralea y ese apropiado apelativo.

CORIFEO

¡Sí, cierto, pronto te vas a enterar de mis prerrogativas!

ATENEA

Podría saberlas, si alguna me hablara ya claro.

CORIFEO

Expulsamos de sus casas a los homicidas.

ATENEA

Y..., ¿dónde tiene el criminal el límite de su huida?

CORIFEO

Allí donde la alegría no es ley.

ATENEA

Y ¿tal exilio es el que gritáis a ése?

CORIFEO

¡Sí...! Porque se creyó digno de ser asesino de su madre.

ATENEA

¿Por una imperiosa necesidad o por temor a la ira de alguien?

CORIFEO

¿Dónde hay, pues, un aguijón tan grande como para matar a una madre?

ATENEA

De las dos partes presentes, sólo la mitad del alegato comparece.

CORIFEO

... Pero no aceptaría nuestro juramento, ni quiere prestar el suyo.

ATENEA

Prefieres oír que eres justo antes que obrar como tal.

CORIFEO

¿Cómo? Explícate, pues saber no te falta.

ATENEA

Digo que la injusticia no vence con juramentos.

CORIFEO

¡Ea, interroga y juzga abiertamente la causa!

ATENEA

¿Acaso me encomendáis el veredicto de esta causa?

CORIFEO

¿Cómo no, si hemos de pagarte la merecida reverencia por el honor recibido de tu parte?

ATENEA

(A Orestes.)

Y tú, extranjero, ¿qué deseas alegar a esto? Dime tu tierra, tu linaje y tus desventuras, y luego rechaza la acusación de éstas, si es verdad que, fiado en la justicia de tu causa, estás ahí postrado amparándote en esta imagen junto a mi hogar, cual solemne suplicante no a la manera de Ixión. Responde a todas estas preguntas de un modo que me sea comprensible.

ORESTES

Soberana Atenea, primero te quitaré la gran cuita que revelan tus últimas palabras. Ni soy un suplicante ni me he arrodillado junto a tu imagen con mácula alguna en mis manos. Y te diré una prueba sólida de ello: es ley que el criminal mudo esté hasta que el sacrificio de una res recién nacida, a manos de un purificador de la sangre, no le ensangrente. ¡Ha tiempo que en casas ajenas tal rito expiatorio hemos cumplido, tanto por reses como por agua corriente! Así, repito, te echo fuera esta preocupación. Mas sabrás al punto cuál es mi linaje. Argivo soy, y conoces muy bien a mi padre, Agamenón, organizador de una fuerza

de marinos, con ayuda del cual tú hiciste que Troya[47], la ciudad de Ilión, no fuese una ciudad. Él murió ignominiosamente al regresar a casa. ¡Mi madre, la de negra mente, le mató, atrapándole con astuta trampa, la cual fue testigo de su muerte en el baño! Y cuando yo regresé, pues estuve exiliado todo este tiempo anterior, maté a la que me parió, no lo negaré, en pago a su vez por el asesinato de mi queridísimo padre. De ello es mi cómplice Loxias, que me predijo dolores que cual aguijones irían al corazón si no sacrificaba a los responsables de este crimen. Juzga si fue con justicia o no. Sí, cualquiera que sea la sentencia la acataré.

ATENEA

Este asunto es más arduo de fallar de lo que un mortal pueda creer. Ni siquiera a mí me es lícito juzgar una causa de asesinato que suscita punzante cólera, sobre todo porque tú ***(a Orestes)***, tras cumplir los ritos, has llegado como un suplicante purificado, inofensivo para mi morada. No obstante, te acogeré en mi ciudad sin que haya queja; mas éstas también tienen una misión inapelable, y si no consiguen un dictamen victorioso, aquí mismo, en esta tierra, el veneno de sus corazones caerá al suelo cual plaga insoportable, permanente. ¡Así están las cosas! Estos dos hechos, es decir: soportarlos o rechazarlos, me producirán un daño inevitable. Pero puesto que este asunto ha recaído sobre mí, yo elegiré para todo tiempo jueces del crimen, que respeten el rito de los juramentos. <... y que diriman los litigios> con una mente equitativa sin apartarse del juramento que prestaron.

(A las Erinis.)

---

[47] Eco de *Agam.,* 811-13. Énfasis en la idea de la corresponsabilidad divina de la guerra de Troya.

Y vosotras aducid testimonios, pruebas y juramentos en apoyo de esta causa. Y cuando haya elegido a los mejores de mis ciudadanos, volveré para dirimir de forma honesta este litigio.

(Sale Atenea. Es muy probable que en el curso de la siguiente intervención del Coro se produzca un cambio de escena: la acción se traslada al tribunal del Areópago.)

CORO

He ahí la revolución de las nuevas ***[Estr. 1]***
ordenanzas, si se impone la causa, ¡quebranto de la
[justicia!,
de este matricida.
Seguro que esta hazaña acostumbrará
a todos los hombres a la indiferencia,
muchos sufrimientos verdaderos, casuados por los
[hijos,
aguardan a sus progenitores
después con el tiempo.

Ya no avanzará el rencor de estas ***[Ant. 1]***
ménades, centinelas de hombres, en pos de delitos:
¡consentiré todo crimen!
Uno buscará con ardor a otro, proclamando
los crímenes del vecino,
la disminución y remisión de sus fatigas.,
y, aunque prepare remedios no seguros,
uno en vano clamará.

Que nadie invoque, ***[Estr. 2]***
golpeado por la desgracia,
esa palabra clamoreada:
«¡Oh, Justicia!,
¡Oh, tronos de las Erinis!»

Pronto tal vez un padre
o una madre, por un dolor reciente,
gima este lamento, cuando ya
se derrumba la casa de Justicia.

A veces el temor es bueno [Ant. 2]
y el miedo que se sienta majestuosamente
cual supervisor[48] *de los corazones.*
¡Menester es,
abrumado por la angustia, ser prudente!
¿Quién que, en vida,
no nutra el miedo del corazón
—o ciudad o mortal por igual—
aún venerará a la Justicia?

¡Ni una vida anárquica **[Estr. 3]**
ni regida por déspotas
elogiarás!
A todo término medio poder la divinidad concedió,
mas cada cosa rigen a su modo.
Una palabra comedida te diré:
¡Cuán cierto es que el exceso es vástago de la
[impiedad;
mas de la salud
de espíritu nace la amada por todos
y la muy ansiada prosperidad![49]

En toda situación te digo: [Ant. 3]
venera el altar de Justicia,
y, aunque mires más la ganancia,

---

[48] «Supervisor de la constitución» fue uno de los títulos más antiguos que ostentó el tribunal del Areópago (cf. A. J. Podlecki, p. 172).

[49] Éste es uno de los conceptos clave de la moral griega arcaica (Hes., *Trab.*, 483; Solón, 13.27, West). La prosperidad sólo es estable cuando no desemboca en el exceso, en una ambición «insaciable», esto es: en «Hybris». La prosperidad es subrayada en tres ocasiones por el Coro, para quien sin la *'Dikē'* no hay prosperidad posible. El papel de las Erinis como defensoras del «nada en demasía» era tan antiguo como Homero.

no la pises con pie impío,
porque sobrevendrá el castigo:
el fin merecido aguarda.
Por ello, ¡haya un hombre que honre primero la
[majestad de los padres,
y las visitas
que honran al huésped de las casas
haya un hombre que respete!

Pero quien de grado, sin coacción, es justo ***[Estr. 4]***
no será infortunado.
¡Nunca será arruinado totalmente!
En cambio, aseguro que el que atropella, el
[transgresor
que consigue muchos bienes por doquier sin justicia,
por la fuerza, con el tiempo arriará
la vela, cuando lo alcance la fatiga
al quebrarse el mástil.

Llamará a quienes no le escucharán, ***[Ant. 4]***
en medio de una tormenta irresistible.
Un demón se mofa del hombre audaz
cuando ve golpeado, sin sobrepasar la cresta,
en ruina inexorable, al que se jactaba de que nunca
[<le sucedería a él>.
Aquella prosperidad anterior, de otro tiempo,
se estrelló contra la escollera de Justicia
y perece sin una lágrima, perdida.

(Sale de nuevo Atenea acompañada por los jueces, un heraldo, pueblo y cortejo de mujeres atenienses)

ATENEA

(Al Heraldo.
Éste toca la trompeta en señal de llamada.)

¡Heraldo[50], da la señal y contén a la multitud! Y des-

[50] En las inscripciones y listas oficiales atenienses está atestiguado, entre otros heraldos, un «heraldo del consejo de Areópago». Se supone que este funcionario tenía un asiento de privilegio en el teatro de Dioniso. El escolio señala que Esquilo introduce anacrónicamente una práctica ateniense contemporánea.

pués, que la perforada trompeta tirsena[51] se llene de aire humano y manifieste a la muchedumbre su agudísimo son. Porque, mientras este tribunal se va llenando, procede guardar silencio y que la ciudad entera conozca mis normas para el tiempo venidero, y para que la causa de éstas pueda juzgarse bien.

(Apolo irrumpe inesperadamente en escena e interrumpe el parlamento de Atenea. Sorpresa de la diosa.)

¡Mi señor Apolo, ejerce el poder que tienes!... Dime qué parte tienes en este asunto.

APOLO

No sólo he venido para testificar —porque según ley este hombre es un suplicante y se acogió a mi templo, y yo fui purificador de su crimen—, sino también para ser yo, personalmente, su defensor. ¡Yo tengo la responsabilidad de la muerte de su madre! ***(Se vuelve hacia Atenea.)*** Conque tú inicia el procedimiento como sabes y sanciona la causa.

ATENEA

(A las Erinis.)

Vuestra es la palabra. —Declaro abierta la vista—; porque si habla primero el acusador, sería, desde el principio, un recto instructor del caso.

CORIFEO

(Inicia el interrogatorio de Orestes.)

Muchas somos, pero lo diremos en pocas palabras. Contesta pregunta por pregunta en el turno que he establecido. Dinos primero si mataste a tu madre.

---

[51] Esto es, tirrénica, trompeta particularmente famosa por estar realizada en bronce.

ORESTES

La maté. No hay negativa posible en ello.

CORIFEO

¡Ésta es ya una de las tres caídas[52]!

ORESTES

Pones énfasis en tu perorata ante quien no ha caído todavía.

CORIFEO

Con todo, debes decir cómo la mataste.

ORESTES

Lo diré. Con la espada en ristre le corte el cuello.

CORIFEO

¿A quién obedecías y por consejo de quién?

ORESTES

(Señala a Apolo.)

¡A los oráculos de éste! Él testificará en mi favor.

CORIFEO

¿El adivino te indujo a ser un matricida?

ORESTES

Sí, ciertamente hasta ahora no me quejo de mi suerte.

[52] Para vencer en la lucha era preciso derribar tres veces al adversario.

CORIFEO

¡Ya! Si te atenaza el voto, pronto dirás otra cosa.

ORESTES

Estoy confiado. Mi padre me envía protección desde la tumba.

CORIFEO

¡Fíate tú de los muertos ahora que has matado a tu madre!

ORESTES

Así es, pues sufrió el acceso de una doble mancha.

CORIFEO

¿Cómo? Explícaselo a los jueces.

ORESTES

Al asesinar a su marido, mató a mi padre.

CORIFEO

¿Y qué? Tú vives aún, ella en cambio es libre por la muerte.

ORESTES

¿Por qué no la obligaste a huir mientras vivía?

CORIFEO

No era de la misma sangre el hombre a quien mató.

ORESTES

¿Y yo? ¿Soy de la misma sangre de mi madre?

CORIFEO

¿Cómo, pues, te habría criado en su seno, oh pérfido asesino? ¿Reniegas de la queridísima sangre de una madre?

ORESTES

(A Apolo.)

Testifica ya tú, y explícame, Apolo, si la maté con justicia. Sí, no negaré, como es obvio, que lo he hecho, pero, juzga tú si a tu entender te parece que este crimen fue justo o no, para que pueda decírselo a éstos.

(Se dirige a los jueces.)

APOLO

Os lo voy a decir, gran tribunal de Atenas: ¡justo fue! —y, puesto que soy adivino, no mentiré. Jamás he dicho en mi trono oracular ni de hombre, ni de mujer, ni de ciudad nada que no ordenara Zeus, el padre de los Olímpicos. Comprende ahora cuánta fuerza tiene este alegato. Os aconsejo que obedezcáis la voluntad del padre, porque ningún juramento es más poderoso que Zeus.

CORIFEO

¿Que Zeus, como tú dices, te encomendó prescribir este oráculo a Orestes..., a ése: que cobrase la muerte del padre sin honrar en modo alguno a su madre?

APOLO

¡Sí! No es lo mismo que muera un varón noble, que había sido honrado con el cetro otorgado por Zeus... y además a manos de su esposa... ¡y no con impetuosos dardos lanzados de lejos como los de una Amazona[53]!, sino, como vas a escuchar tú, Palas, y los que estáis ahí sentados para depositar el voto sobre este asunto. ***(Breve pausa.)*** En efecto, volvía él de la campaña, después de haber dado cima a las mayores hazañas[54], cuando le acogió con <palabras> amables <y le ofreció> un baño <reparador> en una bañera <de plata[55]> que había mandado traer, y en el límite de su vida le echó encima un manto; y luego de enredarlo en un interminable peplo bien trabajado golpea al esposo. Dicho os queda el destino del varón más augusto, del comandante de la flota. En cuanto a ella[56], he hablado de esta guisa para provocar la ira del pueblo, el cual precisamente ha sido facultado para dirimir la causa.

CORIFEO

Según tus palabras, Zeus da prelación a la muerte de un padre. Sin embargo, él encadenó a su anciano padre, Crono[57]. ¿Cómo afirmas que eso no es contra-

---

[53] Clásico paradigma de la agresividad femenina. Homero las considera «iguales a hombres». Según el mito, su reina era hija de Ares y sólo engendraba niños. Esquilo parece referirse a su alianza con Príamo y a su ataque contra los aqueos en Troya, versión que también trataba Arctino de Mileto en la ***Etiópida.***

[54] Al igual que en ***Siete contra Tebas,*** 545-46, la metáfora es la del mercader aventurero que regresa de un viaje fructífero. En este pasaje, Apolo utiliza la técnica propia de un buen jurisperito, recreando los horrores del crimen ante el jurado para asegurarse así un veredicto favorable en beneficio de Orestes.

[55] Laguna. Seguimos la reconstrucción de West.

[56] Clitemestra.

[57] Véase Hesíodo, ***Teogonía,*** 664 ss. En defensa de su postura, las Erinis utilizan un cierto tono emotivo: una *«captatio benevolentiae».*

rio a esto otro? *(Se vuelve a los jueces.)* Yo os pongo por testigos de que lo habéis oído.

APOLO

¡Oh, monstruos odiados de todos, abominación de los dioses! ¡Hasta las cadenas pueden romperse..., hay remedio para ello, y, cierto, que hay numerosos medios sanadores! Pero, cuando el polvo se traga la sangre de un hombre, que muere sólo una vez, ya no existe resurrección[58] posible. Contra ello mi padre no ha inventado ningún ensalmo, aunque todo lo demás lo revuelva de arriba abajo sin resollar[59] siquiera por el esfuerzo.

CORIFEO

¡Mira cómo, al absolverle de esta acusación, estás defendiendo a ése! Tras derramar por el suelo la sangre de la madre, la de sus mismas venas, ¿va a habitar después la casa de su padre en Argos? ¿De qué altares públicos[60] se va a servir? ¿Qué aguamanil de su fratría[61] le acogerá[62]?

---

[58] Eco de *Agam.,* 1022-24, donde también se alude a que este don lo tuvo Asclepio, aunque no sin tensiones con el Olímpico.

[59] Idéntica expresión en *Siete contra Tebas,* 393, donde un soldado argivo es comparado con un «caballo que resuella por el esfuerzo en la carrera». Lo mismo se dice de las Erinis en v. 248.

[60] Los criminales no podían participar en los sacrificios y otras celebraciones religiosas de la ciudad.

[61] Las 'fratrías' o tribus eran asociaciones restringidas de miembros afines, e intermedias entre el reducido grupo familiar y los clanes más nutridos, en el seno de las cuales tenían lugar sacrificios y rituales de ámbito semipúblico.

[62] Según Demóstenes (*Or.,* 20,158= *Contra Leptines*), existía una ley promulgada por Dracón según la cual *«el criminal es arrojado del agua lustral, las libaciones, vasos de vino y los lugares de privilegio en el ágora».*

APOLO

También contestaré a eso, y entérate que hablo con rectitud. Una madre no es la que normalmente se denomina paridora de un hijo, sino nodriza de la semilla recién sembrada. Engendra el que fecunda, pero ella cual extraña para un extraña conserva el feto, si es que la divinidad no lo malogra. Te daré una prueba de mi afirmación: se puede ser padre sin necesidad de madre. Aquí cerca hay un testigo, la hija de Zeus Olímpico, <no fue concebida en una unión matrimonial>, ni se formó en la oscuridad del útero, sino cual feto <que el propio dios dio a luz>. <¡Mas sin padre> ninguna <mujer> podría parir!

(A Atenea.)

Y yo, Palas, engrandeceré tu ciudad y pueblo en lo demás, como bien sé: envié a éste como suplicante de tu templo para que te fuera fiel en todo tiempo y para que le tuvieras como aliado, diosa, a él y a los venideros; en suma, para que se atengan eternamente a este principio: que sus descendientes respeten los pactos de fidelidad.

ATENEA

(Detiene la discusión y se dirige a ambas partes.)

¿Debo invitar ya a éstos a que emitan un voto justo según su fallo, ahora que ya se ha hablado bastante?

CORIFEO

Sí, nosotras ya hemos lanzado todos nuestros dardos. Estoy esperando oír cómo se dilucida el certamen.

ATENEA

(Dirigiéndose ahora a Apolo y Orestes.)

¿Qué hago pues? ¿Qué puedo hacer para ser irreprochable a vuestros ojos?

APOLO

(A los jueces.)

¡Ya habéis oído lo que habéis oído! Cuando depo- sitéis el voto respetad en vuestro corazón el juramento, extranjeros.

ATENEA

(Solemne.)

¡Escucha ya mis normas, pueblo ático, porque es el primer litigio que juzgáis por sangre derramada! También en el futuro la gente de Egeo[63] tendrá por siempre este tribunal de jueces en esta colina de Ares ***(señala al Areópago, visible desde el teatro)***, sede y campamento de las Amazonas, cuando vinieron a luchar por envidia contra Teseo, y frente a nuestra ciudad otrora construyeron esta nueva ciudadela de altas torres, y sacrificaban en honor de Ares, ¡de ahí recibe el nombre de roquedal y colina de Ares! En ella el respeto y, su consanguíneo, el temor de los ciudadanos impedirá cometer injusticia, tanto de día como de noche, siempre y cuando los propios ciudadanos no cambien las leyes[64] por el aluvión de males. Si con fango contaminas el agua cristalina, nunca hallarás bebida. El *«ni la anarquía ni el despotismo»*[65] quiero encomendar a mis conciudadanos para que lo respeten, y que no arrojen fuera de la ciudad todo temor. ¿qué mortal será justo que nada tema? Si veneráis debidamente la reverencia

---

[63] Antiguo rey ateniense, padre de Teseo.

[64] Es decir, siempre y cuando no se hagan innovaciones. Probablemente, se alude a un importante debate contemporáneo: la propuesta de rebajar las exigencias legalmente vigente para la elección del arconte. Antes del 457 a. C. sólo tenían la posibiliad de acceder a este cargo las dos clases sociales más altas establecidas tras las reformas de Solón; ahora se pretendía que también fueran admitidos los *«zeugitas»*. La medida podía resultar política y socialmente funesta, ya que el arconte se convertía automáticamente en miembro del Areópago.

[65] Réplica directa a las anteriores palabras del Coro en vv. 526-27.

a este lugar, ¡un baluarte salvador de esta tierra y ciudad tendréis, cual ningún otro pueblo tiene, ni entre los escitas ni en las tierras de Pélope![66] ¡Incorruptible al beneficio es este tribunal que he instituido, venerable, severísimo, en defensa de los que duermen enhiesto bastión de esta tierra!

En fin, me he extendido en esta exhortación a mis conciudadanos para el uso futuro. *[A los jueces]* Debéis poneros en pie, depositar el voto y sentenciar la causa, respetando vuestro juramento. He expuesto mi alegato.

(Los jueces van depositando los votos en la urna.)

CORIFEO

Por cierto, os aconsejo que no deshonréis en modo alguno a esta presencia que sería abrumadora para el país.

APOLO

Yo también os recomiendo que respetéis los oráculos que son míos y de Zeus, y no los hagáis infructuosos.

CORIFEO

(A Apolo.)

Bien respetas acciones sangrientas que no te competen. Los oráculos que dispensas ya no los profetizarás puros.

66 Estos dos pueblos son el paradigma, de un lado, del pueblo bárbaro que vive inmerso en un innato rigor primitivo, y de otro, del estado griego desarrollado, Esparta, que, según Tucídides (1.18.1), tuvo un sistema de buen gobierno desde tiempos antiguos.

APOLO

¿Acaso también mi padre se engañó en su decisión ante las súplicas de Ixión, el primer homicida?

CORIFEO

¡Tú los dices! Pero yo, si no gano el pleito severa volveré a comportarme con este país.

APOLO

Sin embargo, entre los dioses jóvenes y entre los viejos eres despreciada. Yo venceré.

CORIFEO

Lo mismo hiciste también en la casa de Feres[67], cuando persuadiste a las Moiras de que hicieran inmortales a los hombres.

APOLO

¿Acaso no es justo favorecer al piadoso, sobre todo cuando se halla necesitado?

CORIFEO

Tú, en realidad, destruiste la antigua repartición aturdiendo con vino a aquellas antiguas deidades.

---

[67] El hijo de Feres, Admeto, gracias a la ayuda de Apolo, había conseguido como recompensa por la hospitalidad que le había brindado que las Moiras aceptasen un singular trueque: Alcestis, la esposa de Admeto, moriría en su lugar. De esta forma, las Erinis acusan a Apolo de que, lo que parece una intervención extraordinaria, ya se está convirtiendo en una costumbre. Eurípides trató el tema magistralmente en la ***Alcestis***.

APOLO

Y tú, si no tienes éxito total en el juicio, presto vomitarás ese veneno, nada pesado ya para tus enemigos.

CORIFEO

Ya que tú, un jovenzuelo, pisoteas a una anciana, aguardaré a escuchar la sentencia. Sí, aún estoy indecisa sobre si he de encolerizarme contra la ciudad.

ATENEA

Ésta es mi misión: sentenciar la causa la postrera. Introduciré el voto en favor de Orestes. Porque no tengo madre que me pariera, al varón apoyo totalmente —salvo en contraer matrimonio—..., de todo corazón, y estoy por entero de parte del padre. ¡Tanta preeminencia no voy a dar a la muerte de una mujer que ha matado a su marido, el guardián de su morada! ***(Deposita el voto.)*** Vencerá Orestes, aunque se sentencie igualdad de votos. ***(A los jueces.)*** ¡Pronto, extraed los votos de la urna, vosotros los jueces a los que ha sido asignada esta función!

(Uno de los jueces abre la urna e inicia el escrutinio de votos. Momentos de tensión.)

ORESTES

(Nervioso.)

¡Oh, Febo Apolo! ¿Cómo será fallado el certamen?

CORIFEO

¡Oh, Noche, negra madre ! ¿Estás viendo?

ORESTES

Hoy me hallo al filo de la horca, o de seguir viendo la luz.

CORIFEO

Pues para nosotras perecer o seguir recibiendo culto.

APOLO

(A los jueces.)

Haced correctamente el escrutinio de votos, extranjeros, respetando la justicia en su distribución. Opinión que falte provocará gran desgracia: ¡un solo voto que se deseche puede levantar una casa!

(Uno de los jueces enseña a Atenea el resultado del recuento de votos. La diosa da lectura al mismo.)

ATENEA

Este hombre queda absuelto de la acusación por delito de sangre. La suma de las suertes es igual.

ORESTES

(Exultante.)

¡Oh, Palas! ¡Oh, tú que has salvado mi casa! ¡Privado como estaba de mi tierra paterna, tú me has devuelto un hogar! Algún griego dirá un día: —«Este hombre es argivo de nuevo, y en sus posesiones paternas habita...»; ¡sí, gracias a Palas, a Loxias y al Tercer Salvador[68], que todo lo culmina, el cual, en considera-

---

[68] Las libaciones de los banquetes eran ofrecidas en el siguiente orden: 1) a Zeus y los dioses olímpicos, 2) a los héroes, 3) a Zeus Sóter.

ción a la muerte de mi padre, me ha salvado, aún viendo a éstas como abogadas de mi madre!

Mas yo parto ahora hacia mi casa, después de jurar a esta tierra y a tu pueblo para todo el inacabable tiempo venidero que ningún piloto de mi país vendrá aquí a hacer la guerra bien guarnecido con la lanza[69]. Porque nosotros en persona, aunque ya por entonces estemos en la tumba, a los que transgredan mis juramentos de ahora obstruiremos el camino con desdichas irremediables, provocaremos el desaliento y los malos augurios en sus expediciones, para que desistan de cualquier empresa. Pero, mientras se mantengan rectos y honren siempre a esta ciudad de Palas, con mi lanza aliada yo estaré bien dispuesto a su favor.

¡Adiós! ¡Adiós a ti y al pueblo que posee la ciudad! ¡Ojalá poseas estrategia irresistible contra tus enemigos, salvadora y portadora de la victoria por la lanza!

(Sale Orestes por la izquierda.)

CORO

¡Oh, dioses jóvenes, las viejas leyes ***[Estr. 1]***
habéis pisoteado, me las habéis arrebatado de las [manos!
Mas yo, la desdichada, sin honra, con profundo [resentimiento,
sobre esta tierra, ¡ay!,
veneno, veneno, en desgravio de mi dolor, arrojaré de [mi corazón,
goteo insoportable para el país; de él surgirá
una lepra que los deje sin cosechas, sin hijos, [¡Justicia!,
que al propagarse por el suelo
arrojará en la tierra una peste destructora de [hombres.

[69] Por lo general, la crítica pretende que tanto aquí como en v. 670 ss. habría una alusión a la alianza con Argos.

¡Lloro! ¿Qué puedo hacer?
¡Soy motivo de risa! ¡Lo intolerable
he sufrido por estos ciudadanos
ay, infortunadas hijas de la Noche,
grandísima afrenta habéis recibido!

ATENEA

¡Creedme, no lo llevéis con tan grave duelo! Pues no habéis sido vencidas, sino que la sentencia, igual en votos, se ha resuelto a favor de la verdad, no para deshonra tuya. Sin embargo, había claros testimonios de parte de Zeus: él mismo en persona fue testigo con su oráculo de que Orestes no iba a sufrir ningún daño después de hacer esto. Conque, vosotras no arrojéis pesado rencor sobre esta tierra, no os irritéis, ni la hagáis infructífera destilando esas gotas que, cual puntas de lanza, salvajes, devoran las semillas. Yo os prometo que poseeréis de pleno derecho una sede recóndita[70] en esta justa tierra; que seréis entronizadas en lustrosos hogares[71] y que recibiréis altos honores de estos ciudadanos.

CORO

¡Oh dioses jóvenes, las viejas leyes *[Ant. 1]*
habéis pisoteado, me las habéis arrebatado de las
[manos!
Mas yo, la desdichada, sin honra, con profundo
[resentimiento,
sobre esta tierra, ¡ay !,
veneno, veneno, en desagravio de mi dolor, arrojaré
[de mi corazón,

[70] El público contemporáneo sabía que en la cara NE de la colina del Areópago estaba la llamada *«cueva de las Euménides».*

[71] Las Erinis van a adquirir una dignidad que nunca han tenido. Atenea les da la oportunidad de transferir sus prerrogativas a un nuevo hogar, una nueva tierra, donde su misión principal será la salvaguarda de la justicia.

goteo insoportable para el país; de él surgirá
una lepra que lo deje sin cosechas y sin hijos,
[¡Justicia!,
que al propagarse por el suelo
arrojará en la tierra una peste destructora de
[hombres.
¡Lloro! ¿Qué puedo hacer?
¡Soy motivo de risa! ¡Lo insoportable
he sufrido por estos ciudadanos,
ay, infortunadas hijas de la Noche,
grandísima afrenta habéis recibido !

ATENEA

No estáis deshonradas. No dejéis sin remedio, diosas como sois, una tierra de hombres por exceso de furor. También yo obedezco a Zeus. ¿A qué decirlo? Soy la única de los dioses que conoce las llaves del aposento en que está sellado el rayo. Pero no lo precisamos. ¡Tú, créeme! ¡No arrojes contra mi tierra palabras de lengua vana, la maldición de que nada prospere de lo que lleva fruto! ¡Apacigua la amarga cólera de esa sombría ola, porque serás honrada en dignidad y cohabitarás conmigo! Cuando estén en tus manos las primicias de esta vasta tierra, los sacrificios en petición de hijos y los ritos de matrimonio[72], celebrarás por siempre estas palabras mías.

CORO

¡Qué yo sufra esto! ¡Ay!, *[Estr. 2]*
¡Qué yo, la de sabiduría antigua, habite bajo tierra,
allí donde, ay, la mácula ha quedado sin pagar!
Exhalo mi ira

---

[72] Las Erinis se incluyen ahora entre las divinidades a las que se ofrecerá *'protéleia'*, es decir, ofrendas y sacrificios preliminares destinados a asegurar el éxito de un matrimonio.

y todo mi rencor
¡ay, de mí, ay!
¿Qué dolor me aplasta los costados?
¡Sí, el espíritu madre Noche!
Porque el dolo de los dioses me ha arrebatado,
como si de nada fuera, mis antiguos privilegios.

ATENEA

Perdonaré tu cólera, porque eres más vieja que yo. ¡Y... a buen seguro que eres más sabia que yo! Pero también a mí me concedió Zeus no discernir del todo mal. Si vosotras os marcháis a una región extraña, añoraréis[73] esta tierra. ¡Os lo advierto! El tiempo, en su curso, otorgará mayores honores a estos ciudadanos, y si tú ocupas un sitial preeminente junto al templo de Erecteo[74], obtendrás de parte de los cortejos de hombres y mujeres cuanto jamás podrías conseguir de cualquiera otros mortales. Mas no vayas a lanzar en estos lugares, que son míos, esos estímulos sangrientos..., ¡convulsión de las entrañas juveniles, enloquecidas con una cólera sin vino!, ni vayas a asentar entre mis ciudadanos una guerra intestina y de arrojo recíproco, como cuando se excita la furia de los gallos. ¡Haya guerra exterior, cosa no infrecuente, en la que cualquiera sacie su terrible ansia de gloria; mas no me refiero a la pelea entre aves del mismo corral! Esto es lo que puedes obtener de mí: participar de la tierra más querida de los dioses, haciendo el bien y recibiendo bienes y honores.

---

[73] La añoranza de Atenas es un lugar común del pensamiento político contemporáneo, a juzgar por el eco que encuentra también en la semblanza de una ciudad ideal que hace Pericles en el famoso Discurso Fúnebre (Tuc., II. 43.1). Por el contrario, Aristófanes (***Acarn.***, 143, y ***Nub.***, 732 y 1340-44) se burla de esta idea promovida por la propaganda democrática.

[74] Es decir, en la Acrópolis.

CORO

¡Qué yo sufra eso! ¡Ay! *[Ant. 2]*
¡Qué yo, la de sabiduría antigua, habite bajo tierra,
allí donde, ay, la mácula ha quedado sin pagar!
Exhalo mi ira
y todo mi rencor
¡Ay de mí, ay!
¿Qué dolor me aplasta el costado?
¡Sí, el espíritu, Madre Noche!
Porque el dolo de los dioses me ha arrebatado,
como si de nada fuera, mis antiguos honores.

ATENEA

No me cansaré de referirte estos bienes. ¡Que nunca digas que, diosa antigua como eres, por mí, una joven, y por los que vigilan la ciudad te has ido a la perdición de esta llanura, deshonrada y sin hospitalidad! ¡Ea, si es sagrada para ti la majestad de la Persuasión, el deleite y solaz de mi lengua, permanecerás aquí! Pero si no deseas quedarte, no sería justo que volcaras contra esta ciudad ninguna cólera o resentimiento alguno o perjuicio contra el pueblo. Porque tú puedes ser terrateniente de esta tierra y ser honrada en justicia por siempre.

CORIFEO

¡Soberana Atenea! ¿Qué lugares dices que yo tendría?

ATENEA

Uno carente de todo dolor y lamento. ¡Acéptalo!

CORIFEO

Pongamos que acepto: ¿qué honores me aguardan?

ATENEA

Que ninguna casa prospere sin tu ayuda.

CORIFEO

¿Tú vas a conseguir que yo detente tanto poder?

ATENEA

Sí, enderezaremos las desdichas a quien te venere.

CORIFEO

Y ¿me darás garantía para todo tiempo?

ATENEA

Sí, no preciso decir lo que no voy a cumplir.

CORIFEO

Me parece que me has encantado. Ya depongo mi resentimiento.

ATENEA

¡Quédate en este país y ganarás amigos!

CORIFEO

¿Qué me ordenas, pues, imprecar para este país?

ATENEA

Aquello que mire a una victoria no perversamente conseguida: lo que procede de la tierra, del rocío mari-

no y del cielo; que el soplo de los vientos mientras soplen se acerquen a este país bajo un sol benéfico; que el fruto incesante de la tierra y los animales, con el paso del tiempo, no deje de ser abundante para los ciudadanos: ¡... y la salvación de la semilla humana!; que sea más productiva la de los piadosos, porque yo, cual jardinero, cuido la raza de estos hombres justos para que no sufra daño. ¡Tales son tus poderes! Yo por mi parte no dejaré de honrar entre los humanos a esta ciudad, pueblo victorioso en los gloriosos certámenes bélicos.

CORO

Aceptaré la vecindad de Palas. **[Estr. 1]**
No infamaré la ciudad
que Zeus todopoderoso y Ares, cual
bastión de los dioses, habitan,
ornato que protege el altar de los dioses helenos.
Sobre ella yo imploro
con predicción benigna:
¡que la feraz prosperidad de una vida provechosa
haga brotar de la tierra
la radiante claridad del sol![75]

ATENEA

Yo con benevolencia para mis ciudadanos
así he actuado, estas grandes y desabridas
deidades haciendo morar aquí;
ellas han obtenido en suerte decidir todo lo humano.
Quien no las halló gravosas <...>
no sabe de dónde vienen los golpes de la vida.

---

[75] Ya se ha iniciado la metamorfosis de las Erinis. De ser deidades del inframundo, ahora se convierten en diosas de la luz.

Porque los yerros de sus antepasados[76]
le empujan antes éstas:
La muerte, callada, aunque dé grandes gritos,
con hostil ira le pulveriza.

CORO

[Ant. 1]

¡Que no sople la plaga que destruye los árboles
me refiero a mis dones-
que el calor que priva de vida a las plantas
no atraviese la frontera de la región,
ni una estéril enfermedad perpetua se acerque!
¡Que Pan acrezca los ganados
y con dos fetos
medren! ¡Y que, en el tiempo establecido, la semilla
de la fecunda tierra[77] *el húmedo*
presente de los dioses beber pueda!

ATENEA

¿Escucháis, oh baluarte[78] *de la ciudad, lo que va a*
[garantizar?
¡Grande poder tiene la soberana[79] *Erinis*
entre los inmortales y los de bajo tierra!
¡Y entre los humanos cuán manifiesta y
[cumplidamente actúan:

---

[76] Recapitulación final sobre el tema de la culpa heredada. No obstante, Atenea se referiría no sólo al hecho de que lo que se hereda es la culpa, sino también una especial propensión a la culpa.

[77] Creemos con West (***Studies...***, p. 291) que *γόνος πλουτόχθων* tiene el mismo sentido que en Hes. ***Teog.***, 969, y ***Trab.***, 126: «siembra ópima», y no se refiere a las riqueza mineral de Atenas, como pretenden algunos intérpretes, sino a la fertilidad del suelo ateniense, el cual es regado por la lluvia, que es un regalo de la divinidad.

[78] Los Areopagitas.

[79] Ya ha culminado la transformación de las Erinis; ahora son «Soberanas», «Señoras», título que también tienen Atenea y Ártemis.

a unos ofreciendo cantos, a otros una vida
cegada por las lágrimas!

CORO

[Estr. 2]

Yo destierro el homicida hado intempestivo,
y a las doncellas deseables
conceded una vida junto al esposo, ya que tenéis
[autoridad,
sí, diosas, ¡oh Moiras,
hermanas de madre,
deidades de recta ley,
que en toda morada tenéis parte,
abrumadoras en todo tiempo
por vuestra justa reunión,
honradísimas todas entre los dioses!

ATENEA

Puesto que han garantizado esto con tan buenos
[sentimientos para mi país,
me lleno de júbilo. Adoro el rostro de Persuasión,
porque mi lengua y boca han vigilado
ante quienes ferozmente rehusaban.
Mas venció Zeus protector de asambleas[80].
Y triunfa nuestra rivalidad en el bien por todo tiempo.

CORO

[Ant. 2]

Pero que la discordia civil, insaciable de males,
nunca brame en esta ciudad suplico,
y aunque beba el polvo la negra sangre de los
[ciudadanos,

---

[80] Al final, se ha impuesto la cordura y ha vencido el diálogo, la productiva discusión de una asamblea donde se han escuchado todas las opiniones sobre este litigio, no la violencia. Zeus «Agoraios» es el dios de la Asamblea ateniense y el patrono de los políticos.

por ira, que la venganza
de una muerte por muerte, la ruina
de la ciudad no exija.
¡Tórnese regocijo por regocijo
con unanimidad de pensamiento
y odien con una sola entraña!
Éste es el remedio de muchos males entre los
[mortales.

ATENEA

¿Veis que saben encontrar el camino de una lengua
[noble?
De esos rostros horripilantes
un gran provecho veo salir para los ciudadanos.
Porque, si benévolos tenéis en alta estima siempre a estas Benévolas,
vuestra tierra y ciudad por el recto sendero de justicia
seréis vistos conducir para siempre.

CORO

[Estr. 3]

<¡Adiós!> ¡Adiós en la posesión de la riqueza!
¡Adiós pueblo ático,
te sientas amado
cerca de la amada doncella de Zeus,
ya que sois prudentes en exceso!
Bajo las alas de Palas
cobijados, os reverencia el padre.

ATENEA

¡Adiós también a vosotras! Pero antes debo
marchar bajo la luz sagrada de esta escolta
para mostraros vuestras estancias.
¡Seguidme, y descendiendo bajo tierra en pos del olor
[de estas augustas víctimas,

alejad de mi tierra la ruina,
y enviad lo provechoso para la victoria de mi ciudad!
Y vosotros, hijos de Cránao[81]*, protectores*
de la ciudad, id por delante de estas metecos.
¡Que tengan buena disposición mis ciudadanos a cambio de sus bienes!

CORO

¡Adiós, adiós de nuevo, sed felices *[Ant. 3]*
todos los que estáis en la ciudad,
dioses y mortales!
Si frecuentáis la ciudad de Palas,
y mi vecindad
veneráis, jamás
lamentaréis las desdichas de la vida.

ATENEA

Alabo tus palabras de bendición. Os acompañaré a la luz de las antorchas resplandecientes hasta los lugares infernales, junto a las siervas que vigilan mis imágenes, de pleno derecho. Porque la mirada de esta tierra de Teseo toda acudirá aquí, afamada tropa de niños, mujeres y cortejo de ancianas, ataviadas con túnicas teñidas de púrpura <...>. ¡Veneradlas! ¡Y que avance el resplandor del fuego, a fin de que la presencia de esta tierra propicia brille en el futuro con la ventura que hace prosperar al hombre!

CORTEJO DE GUARDIANES DEL TEMPLO DE ATENEA

[Estr. 1]

¡Marchad a vuestra morada, poderosas y honorables
hijas estériles de la Noche, con favorable escolta!
—¡Silencio, paisanos!

---

[81] Antiguo rey de Atenas, sucesor de Cécrope.

Bajo las prístinas cuevas de la tierra, ***[Ant. 1]***
¡que consigáis ser veneradas con honores y
[sacrificios!
—¡Silencio en todo el pueblo!

Favorables y propiciatorias a esta tierra ***[Estr. 2]***
venid aquí, Augustas <diosas>, gozándoos en el
[camino
de las antorchas consumidas por el fuego.
—¡Aclamadlas ahora por encima de mis cantos!

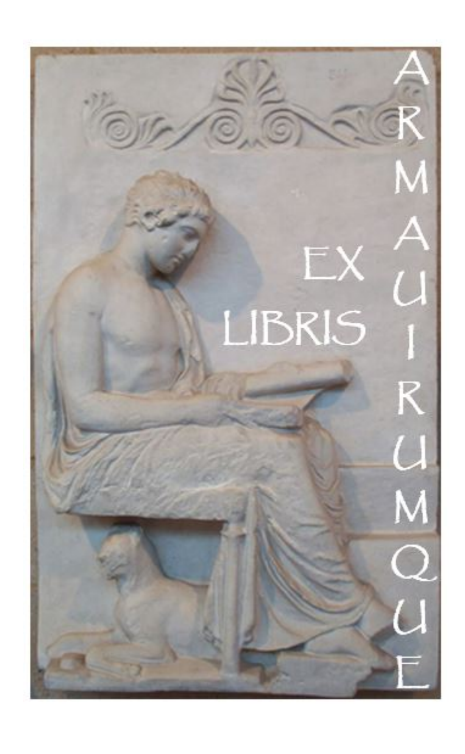
[Ant. 2]
¡Marchad en paz a toda casa con las antorchas!
Para los ciudadanos de Palas, Zeus que todo lo ve
y Moira así lo han acordado.
—¡Aclamadlas ahora por encima de mis cantos!

Índice de nombres

1. Antropónimos

2. Teónimos:

3. Topónimos


EX
LIBRIS
ARMAUIRUMQUE